

MILENE SUZANO DE ALMEIDA

Melodrama Bacharelesco:

Um estudo estilístico da recepção do caso Dreyfus no Brasil

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas,
para obtenção do Título de Mestre em Teoria e História
Literária

Orientação: Profa. Dra. Jeanne-Marie Gagnebin

CAMPINAS

2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL – Unicamp

AL64m

Almeida, Milene Suzano de.

Melodrama bacharelesco: um estudo estilístico da recepção do caso Dreyfus no Brasil / Milene Suzano de Almeida. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Jeanne-Marie Gagnebin.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Dreyfus, Alfred, 1859-1935. 2. Gêneros discursivos. 3. Leitores – Reação crítica. 4. Melodrama. 5. Direito – Estudo e ensino. I. Gagnebin, Jeanne-Marie. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Melodrama “Bacharelesco” (derived from the law rhetoric): an stylistic study of the Dreyfus affair’s reception in Brazil.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Genres discursive; Reader - Oriented criticism; Melodrama; Law - Study and teaching.

Área de concentração: Teoria e crítica literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

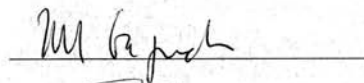
Banca examinadora: Profa. Dra. Jeanne-Marie Gagnebin (orientadora), Prof. Dr. Samuel de Vasconcelos Titan Jr., Profa. Dra. Regina Maria Salgado Campos.

Data da defesa: 26/03/2009.

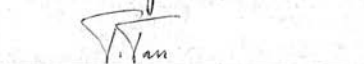
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

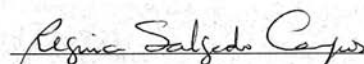
Jeanne Marie Gagnebin de Bons



Samuel de Vasconcelos Titan Júnior



Regina Maria Salgado Campos



Antonio Arnoni Prado



Salete de Almeida Cara



IEL/UNICAMP

2009

A Luiz Dantas

*Agora tenho um encontro com o infinito ...
Então teremos terrivelmente o tempo
de ti ver de novo, de sol a vento
e quem sabe Neruda seja meu amigo ...*

*Às vezes no presente me satisfaço ...
Às vezes o eterno é facilmente assustador
e o mais interessante pra esse tipo de espectador
é não saber o que vem, e o que faço ...*

*Pudesse eu fotografar teus desejos –
convencer a beleza a ficar, como o sábio
tantas vezes se viu só – esparramados.*

*Pavimentar meu amor nestes beijos
largos perolados acima do teu lábio
e estátuas vivas por todos os lados.*

Beso

Agradecimentos

Antes de agradecer às inúmeras pessoas que me auxiliaram até aqui, gostaria de falar um pouco da receptividade que tive quando tratei pela primeira vez com o professor Luiz Dantas sobre o meu projeto de mestrado. Sem mesmo conhecê-lo pessoalmente, fui ao seu encontro depois de uma aula e, sem hesitações, ele ouviu atentamente e com interesse a temática que lhe sugeria. À ele, como ficou claro na dedicatória – poema gentilmente cedido pelo meu colega de curso Marcelo Beso – dedico este meu esforço.

Em segundo lugar, não teria palavras para agradecer o acolhimento da profa. Jeanne-Marie Gagnebin. Pela credibilidade depositada em mim e pela confiança no meu trabalho, agradeço à orientação atenciosa, gentil e precisa da profa. Jeanne-Marie, a quem antes de tudo admiro enormemente como acadêmica e pessoa.

Agradeço particularmente Instituto de Estudos da Linguagem, na pessoa do coordenador de pós-graduação, Fabio Akcelrud Durão, que me auxiliou diretamente durante o período anterior e posterior ao falecimento do prof. Dantas. E também ao funcionário Cláudio Platero, da coordenação da pós-graduação, que nos momentos finais sempre esteve disponível para esclarecer as inúmeras dúvidas.

Agradeço também aos atendentes e bibliotecários de todos os arquivos nos quais pesquisei: Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, Arquivo Edgar Leuenroth na Unicamp, Biblioteca do Supremo Tribunal Federal no Distrito Federal e Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, em São Paulo.

Agradeço à profa. Regina Campos e ao professor Samuel Titan pelos excelentes comentários feitos durante o exame de qualificação e à disposição e prontidão que tiveram mais uma vez em participarem da banca.

Agradeço ao prof. Antonio Arnoni pelas observações feitas durante o Seminário de Teses em Andamento (Seta), pela sua leitura aguçada do tema e à profa. Salete Cara pelo interesse creditado ao meus estudos.

Agradeço particularmente a Mariana Chaguri pela leitura atenta e sagaz de meu texto. Pelas tardes de discussão no grupo de estudos em literatura, agradeço novamente a Mariana e ao Mário Augusto.

Agradeço particularmente ao meu marido Eugênio Braga que durante este últimos dois anos além de companheiro na vida tem sido também um companheiro intelectual e parceiro nas horas mais difíceis.

Agradeço à minha filha por tudo que ela representa para mim e por tudo que ela sempre me permitiu aprender e conhecer.

Agradeço aos meus colegas de curso, com os quais durante as disciplinas e atividades no departamento tive inúmeras oportunidades de conhecer, trocar informações e aprender.

Agradeço ainda a Alessandra Alfar pelo sua disponibilidade em me auxiliar com a sua vasta experiência em pesquisa de arquivos.

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

Resumo

O objetivo inicial desta pesquisa foi investigar se a história do caso Dreyfus – na qual o oficial judeu Alfred Dreyfus foi injustamente acusado de crime de traição à pátria – teria estimulado os escritores brasileiros. Porém, diferentemente da França, onde escritores como Anatole France, Marcel Proust e o próprio Émile Zola inseriram eventos do caso em seus romances, por aqui, nada foi encontrado no mesmo nível, apesar da forte presença do caso nos meios de comunicação. Partiu-se então para a análise de crônicas, artigos em revistas e outras fontes no intuito de pensar a recepção a partir de um estilo de escrita comum. Este estilo de escrita teve como fonte teórica principal o modo melodramático elaborado por Peter Brooks (1995), a partir do qual foi feita uma primeira análise dos textos encontrados nos arquivos visitados (Casa de Rui Barbosa, Arquivo Edgar Leuenroth e Arquivo Histórico Judaico Brasileiro). Feita esta primeira abordagem, buscou-se agregar um outro elemento, desta vez restrito ao universo brasileiro: um estilo bacharelesco (advindo das escolas de direito) que pareceu presente na maior parte dos textos analisados. Por fim, tentou-se compor as características deste híbrido, denominado aqui como “melodrama bacharelesco” no intuito de pensar um todo possível da recepção do caso Dreyfus no Brasil.

Palavras-chaves: caso Dreyfus, *J'accuse*, estudos de recepção, melodrama, bacharel, França-Brasil

Abstract

The initial goal of this research was to investigate if Dreyfus affair's history – in which the jewish officer Alfred Dreyfus was unfaithfully accused of home betrayal – would have stimulated brazilian writers. Although, unlikely in France, where writers such as Anatole France, Marcel Proust and Zola himself put some affair's events inside their novels, here nothing was found on the same level, despite the affair's strong presence in brazilian media. Then, we start to analyse some chronicles, magazine articles and other sources aiming to elaborate the reception based on a common writing style. This style has as the main theoretic source the melodramatic imagination by Peter Brooks (1995), based on which we analyse some of the documents found in our archive research (Casa de Rui Barbosa, Arquivo Edgar Leuenroth e Arquivo Histórico Judaico Brasileiro). After this first approach, we tried to integrate another idea, specifically attached to the brazilian scenario: an “bacharelesco” style (derived from the law rhetoric) that seemed to appear in the majority of the analysed texts. Finally, we tried to compose the characteristics of this hybrid, here called “melodrama bacharelesco”, in an attempt to achieve a large and possible understanding of of Dreyfus affair's reception in Brazil.

Key-words: Dreyfus affair, *J'accuse*, reception studies, melodrama, law graduated student, France-Brazil

Sumário

Introdução	15
Capítulo 1: Luz e Sombra - uma análise de <i>J'accuse</i>	25
1.1. Introdução: um momento de ruptura com <i>J'accuse</i>	25
1.2. Um gênero híbrido	27
1.3. Referências pregressas: semelhanças e diferenças	42
1.4. Inscrição Imaginária	47
1.5. Conclusões parciais	51
Capítulo 2: Modo melodramático nas representações do caso Dreyfus	55
2.1. Considerações Teóricas e Históricas	55
2.2. Do melodrama ao melodramático (do substantivo ao adjetivo)	61
2.3. Um impulso para a dramatização em <i>J'accuse</i>	66
2.4. Cunha Mendes: signo da virtude e anáfora	71
2.5. A hipérbole da catástrofe	78
2.7. Simbolismo cristão – <i>marche en arrière</i>	93
2.8. Conciliação final	96
2.9. Síntese portuguesa: condensação de um estilo	100
Capítulo 3: Um melodrama bacharelesco	107
3.1. Em busca das origens	107
3.2. “ <i>Pedantocracia</i> ” liberal no mundo melodramático	110
3.3. O doutor Rui Barbosa	117
3.4. O bacharel e o imaginário da “ <i>cidade das letras</i> ”	125
3.5. “ <i>Diorama artificioso</i> ” à brasileira	128
3.6. O “ <i>hidden drama</i> ” dos anônimos	134
3.7. Permanências no discurso: identificações da vítima ou do injustiçado	144
3.8. Discurso do ataque: alegorização	147
3.9. Considerações finais	152
Conclusão	159
Bibliografia	165
Anexos	171
Anexo 1 – Tradução de <i>J'accuse</i>	171
Anexo 2 – Cronologia do caso Dreyfus	199
Anexo 3 – Retratos	213

Anexo 4 – Cartas.....	221
Antonio Augusto Marinho da Cunha.....	222
Sylvino de Amaral	223
Alberto Bôavista	224
Onofre José Travassos	225
Lucien Dusanton	226
Alvaro Botelho.....	227
J. A. Dias de Guimarães.....	228
 Anexo 5 - Revista do Brazil.....	 229
 Anexo 6 - Revista Rua do Ouvidor nº18	 235
 Anexo 7 - Revista Rua do Ouvidor nº 19	 239
 Anexo 8 - Revista Rua do Ouvidor nº 20	 243
 Anexo 9 - Revista A Meridional	 245
 Anexo 10 - “Dreyfus, o novo Édipo”	 251
 Anexo 11 - “Valentim Magalhães”	 275

Introdução

A leitura de *J'accuse* foi o meu ponto de partida para o caso Dreyfus, tanto no sentido de primeiro contato com o caso como no estudo da recepção do mesmo no Brasil. Ainda na graduação em jornalismo, a leitura e a tradução de *J'accuse* foi marcante pois tornou palpável idéias gerais de engajamento e tomada de posição tão ausentes nos dias atuais. Ao traduzir o texto – e no intuito de fazer um guia de estudo para o caso – foi possível, a partir da missiva, reconstituir boa parte dos acontecimentos daquele período. À esta reconstituição dos acontecimentos na França, agregou-se um estudo da recepção na imprensa brasileira, particularmente em dois jornais: o *Jornal do Commercio*(JC) e o *Estado de S. Paulo* (ESP)¹.

Foi, então, a partir de uma pesquisa comparativa entre o JC e o ESP, nos textos publicados sobre o caso no mês de janeiro de 1898, que algumas questões relevantes puderam ser levantadas. De fato, os dois jornais aludem recorrentemente ao caso durante o mês de publicação de *J'accuse*. A diferença fundamental nos artigos apresentados é o grau de distanciamento dos eventos: enquanto o JC tem correspondentes em Paris e transmite os acontecimentos de formas diferenciadas (notas, artigos, folhetins), o ESP possui uma linha mais editorial, com notas semelhantes ao jornal carioca (fontes de agências de notícias como o JC) e com artigos escritos do Brasil a partir de análises dos acontecimentos na França. Sendo assim, o JC constitui-se como objeto crucial na busca por uma recepção literária do caso Dreyfus, em função não somente à hibridez de tipos de escrita, como também à presença de interlocutores no local dos acontecimentos e no Brasil.

No Brasil, a recepção do caso Dreyfus foi, como em grande parte do mundo ocidental, considerável. Três artigos são fundamentais para compreendê-la: “*O caso Dreyfus em Portugal*”, de João Medina (1994); “*L’impact de l’affaire Dreyfus au Brésil e au Portugal*”, de Pedro Calheiros (1988) e “*La réception de l’affaire Dreyfus au Brésil*”, de Regina Salgado Campos (2005). O primeiro texto é amplamente citado por Calheiros, que amplia o escopo da recepção para o contexto brasileiro. E é a partir do texto de Calheiros,

¹ Durante a graduação em jornalismo, desenvolvi esta temática comparativa entre os dois jornais, assim como uma tradução de *J'accuse*. Discuto isto em um artigo aprovado para a revista Escritos 2, publicada pela Casa de Rui Barbosa, ainda sem data definida para publicação.

juntamente com uma pesquisa das cartas enviadas do Brasil a Zola em 1898, cujos originais pertencem aos fundos do neto do escritor, que o artigo de Regina Campos organiza a recepção tanto no *Jornal do Commercio*, como das manifestações individuais.

Mas, se de um lado, esta fonte permitiu uma primeira imersão no caso, de outro, revelou, aos poucos, uma certa fragilidade na sua relação com a realidade, chamando a atenção para o componente “literário” da missiva. Num segundo momento, portanto, a leitura de *J'accuse* passou a suscitar questionamentos. Em primeiro lugar, como já foi dito, em relação à acuidade dos fatos ali descritos. A relação entre casos jurídicos e imaginário romanesco na França talvez seja uma das explicações mais plausíveis para o estímulo destas fontes nos romancistas de lá. Por exemplo, uma das fontes usadas na criação do melodrama *Le Faux Martinguerre, ou la Famille d'Artigues*, de Charles Hupert foi um livro intitulado *Causes célèbres*, de François Gayot de Pitaval, uma coletânea de casos jurídicos célebres do século anterior XVIII. Barbara Cooper (1996) retoma o livro de Hupert, dentre outros, ao resgatar as possíveis inspirações do melodrama histórico. O mesmo caso de Martin Guerre foi também objeto de estudo de Carlo Guinzburg (2007) ao tratar da relação tênue entre história e ficção.²

Em segundo lugar, do ponto de vista de uma proposta de apreciação estilística – à qual se propõe o presente texto – era impossível evitar comparações diante de algumas reelaborações acerca do caso Dreyfus, realizadas por outros escritores contemporâneos aos acontecimentos como Marcel Proust (*Jean Santeuil*) ou Anatole France (*Histoire Contemporaine*). Portanto, uma questão que ganhou maior importância quando vista à luz dos documentos encontrados na recepção, foi o estilo hiperbólico da missiva de Émile Zola. Durante a pesquisa, de fato, foram encontrados alguns artigos em revistas – a maioria pouco conhecidas –, muitos textos jurídicos e, como registro, digamos, literário, somente uma peça, ao que tudo indica não encenada, do escritor baiano Remy de Sousa. A ausência de registros por parte dos escritores reconhecidos assim como de indícios de utilização do caso como inspiração para obras literárias foram uma segunda fonte de decepção e de motivos para a reflexão.

A pesquisa da recepção deu-se em três etapas. Na primeira, foi feita uma

² Esta discussão será retomada no capítulo 1.

seleção das crônicas do JC, muitas das quais já haviam sido localizadas nos estudos de graduação. A segunda etapa foi realizada na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde buscou-se registros nas revistas do período, primeiramente nas referências mais conhecidas entre os intelectuais da época: *Revista do Brasil* e *Revista Brasileira*. Nada foi encontrado em ambas por volta de 1898, ano de publicação de *J'accuse*. Inclusive, a *Revista do Brasil* que aparece no presente estudo é apenas uma homônima, dentre outras existentes, da referência mais conhecida. Foram encontrados documentos, porém, em revistas de menor escopo como: *A Meridional*, *Rua do Ouvidor* e *Cidade do Bem*. Além disso, tive acesso pela primeira vez à peça “*Dreyfus, o novo Édipo*”, do escritor baiano Remy de Sousa. Outro livro encontrado na Biblioteca Nacional e depois adquirido em sebo, ainda nesta etapa da pesquisa foi “*Dreyfus, Tom Mooney, Gaffrée, semelhança entre processos*”, do advogado gaúcho Itiberê de Moura.

Acerca de uma possível recepção entre a comunidade judaica no Brasil, foi feita uma pesquisa no Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, em São Paulo, mas nada foi encontrado de substancial além de alguns artigos informativos ou comemorativos sobre o caso Dreyfus. Um último documento importante foi encontrado na Biblioteca do Supremo Tribunal Federal, em Brasília. Trata-se de um homônimo da missiva de Zola, “*Accuso!*”, do político e escritor gaúcho João Neves da Fontoura. Em comum, de todas as pesquisas realizadas, a ausência de nomes conhecidos e o quase nulo universo ficcional da recepção. Diferentemente da França, no Brasil, o universo jurídico-literário não parece ter sido tão profícuo. Por aqui, o caso pouco inspirou do ponto de vista do imaginário. A força política dos bacharéis assim como a sua presença nos meios literários parece ter inibido maiores desconfiâncias em relação à esfera do direito e da lei.

Do lado francês, além da já sugerida inspiração dos casos jurídicos para o melodrama, a filósofa Hannah Arendt (1976), em artigo sobre o caso Dreyfus – no qual separa o caso Dreyfus (*Dreyfus affaire*) do processo Dreyfus (*Dreyfus case*) – trata da desconfiança depositada pela população no universo jurídico, ressaltando também o imaginário ligado aos processos legais:

“While the Dreyfus Affair in its broader political aspects belongs to the twentieth century, the Dreyfus case, the various trials of the Jewish Captain Alfred Dreyfus, are quite typical of the nineteenth century, when men followed legal proceedings so keenly because each instance afforded a test of the century’s greatest achievement, the complete impartiality of the law.” (Arendt, 1976: 91)

[Enquanto o caso Dreyfus nos seus amplos aspectos políticos pertence ao século XX, o processo Dreyfus, os vários julgamentos do capitão judeu Alfred Dreyfus, são bastante típicos do século XIX, quando as pessoas acompanhavam os procedimentos legais tão ansiosamente pois cada instância oferecia um teste para a grande conquista do século, a completa imparcialidade da lei]³

O estudo de Arendt sobre o caso Dreyfus foi uma das primeiras fontes utilizadas no caminho de compreensão da recepção em relação à *J’accuse*.. Isto porque ao separar entre caso e processo Arendt o faz atribuindo ao processo toda uma “*dramatis personae*” ou um caráter ficcional:

“This dramatis personae of the case might have stepped out of the pages of Balzac: on the one hand, the class-conscious generals frantically converging up for the members of their own clique and, on the other, their antagonist, Picquart, with his calm, clear-eyed and slightly ironical honesty.” (Arendt, 1976: 91)

[Esta “*dramatis personae*” do caso poderia ter saído das páginas de Balzac: de um lado, o corporativismo dos generais encobrindo furiosamente os membros de seu círculo e, de outro, seu antagonista, Picquart⁴, com sua calma, visão e uma honestidade levemente irônica.]

Neste quadro, *J’accuse*, de Émile Zola – juntamente com a campanha no jornal *L’Aurore* e com os sucessivos julgamentos – teria, ainda segundo Arendt, o mérito de fazer eclodir uma situação já latente na França, representando uma ruptura:

“It was only when Clemenceau began his articles in L’Aurore, when Zola published his J’accused, and when the Rennes tribunal set off the dismal succession of trials and retrials that the mob stirred into action. Every stroke of the Dreyfusards was followed by a more or less violent disturbance on the streets” (Arendt,

³ As traduções apresentadas na dissertação foram feitas pela autora no intuito de facilitar a fluência do texto, mas as traduções dos trechos de *J’accuse* são resultado de monografia de graduação exposto na íntegra no Anexo 1.

⁴ Ver cronologia e retratos (Anexos 2 e 3).

1976:110)

[Foi somente quando Clemenceau⁵ começou seus artigos no *L'Aurore*, quando Zola publicou *J'accuse*, e quando o tribunal de Rennes iniciou a terrível sucessão de julgamentos e recursos que a multidão se pôs em ação. Cada golpe dos dreyfusards era seguido por um maior ou menor distúrbio violento nas ruas.]

A segunda fonte teórica – um aspecto já aludido de certa maneira em Arendt – foi o estudo de Peter Brooks (1995) sobre o estilo melodramático. Sua definição do estilo a partir do gênero (uma adjetivação, melodramático, do substantivo melodrama) passou a ser o elo de ligação do presente estudo unindo a fonte de referência principal, *J'accuse*, de Zola e a recepção em jornais (artigos e crônicas), revistas e, como fonte comparativa, alguns trechos de romances publicados na França sobre o caso⁶. Este modo de imaginação como definido por Brooks permitia perceber elementos difusos de um estilo oriundo dos melodramas franceses, porém, perfeitamente passível de ser transposto para outras paragens por meio dos folhetins – uma outra invenção francesa – e de suas histórias seriadas. Este estilo conhecido como “*popularesco*” – termo certamente de conotação depreciativa – foi o ponto de partida, portanto, para pensar o universo da recepção não somente do ponto de vista da análise estilística, mas também, com o objetivo de lançar um olhar sobre a relação sempre complexa entre sociedade e literatura, entre a maneira de falar e ouvir de uma época.

O estilo melodramático no seu elemento difuso é resultado, segundo Brooks, de uma recusa diante das decepções do real e, de certo modo, uma forma possível de lidar com as transformações sociais, econômicas e políticas tão latentes no século XIX. Uma certa impressão romanesca do caso⁷ também não passou despercebida na recepção brasileira. Otto Maria Carpeaux⁸, em artigo publicado na *Revista do Brasil*, em 1941, fala do caso

⁵ Ver cronologia (Anexo 2).

⁶ Os romances consultados foram: *Jean Barois*, de Roger Martin du Gard; *M. Bergeret à Paris*, de Anatole France e *Jean Santeuil*, romance não finalizado de Marcel Proust. A atual pesquisa tratará dos dois primeiros na medida da relação com a estética proposta, sendo que o romance de Proust, assim como *La Recherche*, serão objeto de projeto de doutorado em continuação aos estudos aqui propostos, no intuito de averiguar então as repercussões do caso Dreyfus e sua representabilidade além do estilo melodramático.

⁷ À primeira vista, as semelhanças do estilo melodramático com o romântico ou o trágico são muitas. No capítulo 2 falarei um pouco mais sobre as diferenças e peculiaridades do melodramático em relação a aqueles dois últimos.

⁸ Devo à professora Regina Campos a referência à Carpeaux. A referência ao autor encontra-se em Campos (2000).

Dreyfus – ou poderia-se dizer processo Dreyfus – como “*romance*” representativo da Terceira República francesa: “*Se no começo era um romance policial, torna-se ‘um romance de folhetim, um romance de sensação’ (...) ‘um grande romance, o maior romance, realista, naturalista, super-realista, como quiserem’.*”(Campos, 2000: 108). O universo desta pesquisa será, portanto, o universo melodramático do processo, apesar estarmos cientes da relevância dos elementos políticos e de transformação do caso. Neste sentido, *J'accuse*, assim como os textos de recepção, terão uma leitura na sua perspectiva de imaginários compartilhados por um tempo, por um público e por uma época. Época dos duelos de honra⁹ e das reminiscências de um heroísmo antigo com roupagem moderna.

Outra interpretação importante acerca do caso Dreyfus é a do sociólogo americano, Richard Sennett (1988). Sennett concentra sua análise no momento de publicação da carta, em janeiro de 1898. Ele aborda o mesmo objeto sob a perspectiva personalista de Émile Zola, buscando mostrar como “*o julgamento por caráter é a única maneira de fazer seguir a política, uma vez que a linha divisória entre vida pública e vida pessoal havia sido apagada*” (Sennett, 1988: 305). Em comum, nas duas análises, é possível perceber um esmaecimento da representatividade pública, seja na desconfiança crescente do Parlamento e da política oficial, segundo Arendt, seja na força da figura do caráter privado em *J'accuse*, segundo Sennett. A análise deste último, porém, torna-se frágil exatamente ao dar excessiva importância à figura privada do escritor francês, pois tanto o espaço do jornal como o ambiente político no qual a situação se insere são fundamentais para se compreender mais profundamente as representações deste momento da história francesa; o primeiro (espaço do jornal) particularmente relevante para o argumento central de Sennett: a substituição da vida pública e impessoal das cidades pelas tiranias da intimidade.

Além disso, apesar de apontar para uma “*técnica de melodrama*” na escrita de *J'accuse*, Sennett iguala o discurso de *dreyfusistas* e *antidreyfusistas*, baseados ambos – tanto a escrita do diretor do jornal anti-semita *La Libre Parole*, Édouard Drumont como a de Zola – no julgamento pelo caráter e não por provas e pela impessoalidades. O problema desta aproximação é que o discurso de ambos não se assemelham pelo tipo de julgamento,

⁹ A questão dos duelos durante o caso Dreyfus é um capítulo a parte. Cf. Winock (1998).

mas sim pela proximidade entre universo jurídico e literário como buscaremos propor a partir do estilo melodramático difuso no imaginário à época. Além disso, é bom lembrar que o impacto da carta de Zola reside exatamente na capacidade do escritor francês de se comunicar com um vasto público, ainda que neste momento ele se encontrasse afastado do mundo literário. Segundo Alain Pagès (2003), é exatamente ao se lançar no caso que Zola se reaproxima ideologicamente de um universo literário do qual ele havia se afastado. Tratando do campo literário como matriz do campo político, Christophe Charle (1977) – a partir de uma perspectiva na linha da sociologia de Pierre Bourdieu – ressalta, também, a importância de Zola como aquele que conferia a todos os seus escritos uma ressonância escandalosa – e, por isso, política – assim como uma inesperada audiência de massa.

É exatamente desta situação de “*fora do campo*” que Zola escreve *J'accuse*. É exatamente na ambigüidade desta escrita que o autor se revela, seja como um intelectual, como um precursor ou mesmo em suas limitações de estilo e retórica. Porém, diferentemente da posição de Sennett, não é o indivíduo Zola, mas sim a força de sua escritura como, ao mesmo tempo herdeiro de um estilo e anunciador de elementos que seriam fundamentais no século que se iniciava, como afirma Arendt, na desconfiança da política oficial e nas repercussões do anti-semitismo.

Outra referência importante para a discussão da recepção do caso, desta vez somente em âmbito literário, é o texto de Susan Rubin Suleiman (1988), “*Passion/Fiction: l’Affaire Dreyfus et le Roman*”, no qual a autora discute o porquê do pequeno número de romances e peças de teatro na França nas quais o caso desempenha um papel importante. Ela parte da suposição de que é exatamente a qualidade romanesca desta história que explicaria, em parte, esta ‘ausência’ em obras de ficção: “*Si la vérité – et c’est le cas ici – est aussi dramatique que la fiction, le romancier n’a qu’à s’effacer et à laisser place aux historiens*” [Se a verdade – e é este o caso aqui – é tão dramática quanto a ficção, o romancista não tem nada a fazer senão se afastar e dar o espaço aos historiadores] (Suleiman, 1988: 90-91). Além de não tocar na tênue relação entre história e ficção, a perspectiva de Suleiman, ao ressaltar o pouco volume de romances sobre o caso na França, anula a representatividade daqueles que o fizeram, já que dois dos maiores escritores do período fizeram do caso Dreyfus um elemento de enorme importância em suas obras:

Marcel Proust e Anatole France. O observador literário e o militante literário, respectivamente, escreveram obras nas quais o caso perpassa todo o imaginário de uma época.

Outros escritores um pouco posteriores também retomaram este período, como é o caso de Roger Martin du Gard, de *Jean Barois*. Apesar de alguns pontos questionáveis, Suleiman sustenta uma tese interessante que separa a representação direta dos eventos da época, como é o caso em *Jean Barois*, da representação mais analítica ou perceptiva dos romances escritos por contemporâneos ao caso, como *Jean Santeuil* e *L'Histoire Contemporaine*. Para a autora, a representação direta e mimética dos episódios mais conhecidos do caso não tinha um grande interesse romanesco, pois estavam relatados diariamente nos jornais. Por isso, a representação indireta dos escritores que produziam no calor da hora. Já para as gerações posteriores, que não participaram diretamente dos acontecimentos, o interesse no caso como sujeito histórico e romanesco, reaparece. Apesar desta constatação, porém, há que se pensar também na diferença qualitativas entre os romances que tratam do caso. Por que os textos de Zola e Proust parecem ser os únicos que deixaram grandes rastros deste momento?

Ao avançar na aplicação das características principais do estilo melodramático em *J'accuse* e nos textos da recepção, percebeu-se uma diferença fundamental. Enquanto o estilo melodramático traduzia-se em uma linguagem simples e direta – que condizia perfeitamente com a carta de Zola assim como com seus romances – os textos selecionados da recepção tratavam seu objeto com uma linguagem peculiar e certamente não direta nem simplificada. Ao mesmo tempo que condiziam com o “*modo do excesso*” melodramático (Brooks, 1995), inseria-se aí um outro modo, passível de ser denominado como “*modo de status*”, uma forma de expressão caracterizada pela utilização de termos difíceis e, portanto, distantes da linguagem popular do estilo melodramático.

Partiu-se então para a caracterização da recepção a partir de suas características locais. A primeira referência teórica relevante foi a proposição de Sérgio Buarque de Holanda (1995) acerca do que ele chamou de “*praga do bacharelismo*”. A segunda

referência fundamental foi a de Sérgio Adorno (1988) acerca do “*bacharelismo liberal*” e da formação dos estudantes de direito no Brasil do século XIX. Em ambos, foi possível perceber a representatividade política deste grupo, mas, mais do que isso, a sua presença nos meios literários da época, principalmente nos jornais e revistas do período. Além disso, a caracterização deste interlocutor do mundo político e literário em muito se assemelhava em ambos os autores. Pensou-se, portanto, a partir principalmente destas duas referências, na constituição de um estilo bacharelesco sob perspectiva semelhante àquela desenvolvida por Brooks (1995) acerca do estilo melodramático. A permanência difusa de ambos na tentativa de dar sentido a um mundo em transformação. O melodramático na organização moral e de fácil apreensão do todo. O bacharelesco no rebuscamento da linguagem característico de um país no qual o público letrado restringia-se a um número irrisório.

Apesar de aparentemente em contradição, o melodramático e o bacharelesco serão propostos ao fim desta dissertação como elementos integrados no contexto brasileiro. Como uma forma peculiar de lidar com um mundo em transformação, o que está em jogo em ambos os estilos é um modo de imaginação que dramatiza a situação real e reduz o mundo real a um todo cognoscível.

Por fim, o ordenamento dos capítulos se dará de acordo com o caminho reflexivo proposto no início desta introdução. O capítulo inicial tratará da análise de *J'accuse*, a partir de três pontos principais. Primeiramente, sua inserção como ponto de ruptura e momento privilegiado para investigar o caso Dreyfus, assim como a imprensa, o papel do intelectual, as questões políticas, o anti-semitismo e, até mesmo, a obra literária de Émile Zola. Em segundo lugar, a partir de algumas teorias já existentes acerca do gênero carta aberta ou de polêmica, buscaremos propor uma caracterização própria tendo como base a missiva em questão. Por fim, trataremos de sua filiação literária e de sua ambigüidade nos termos da relação entre história e literatura.

No segundo capítulo, apresentaremos um pouco das origens do gênero melodrama, passando em seguida para a sua caracterização como modo melodramático segundo Brooks (1995). A partir daí, faremos uma análise *J'accuse* assim como de alguns

trechos escolhidos da recepção, buscando mostrar ao final as semelhanças com o estilo e apontar também, as possíveis discordâncias.

O último capítulo tratará da proposição de um melodrama bacharelesco como um híbrido. Com uma característica mais ensaística, o capítulo pretende dar conta de uma interpretação que integre dois modos de imaginação semelhantes e em oposição ao mesmo tempo. A proposição de um melodrama bacharelesco, além disso, opera uma alteração nos termos – o adjetivo melodramático volta a ser o substantivo melodrama e o bacharelesco passa a ser o qualificador. A explicação desta operação será abordada na conclusão deste trabalho.

Antes de passarmos ao texto propriamente dito, resta fazer uma breve nota sobre os anexos. Durante o exame de qualificação, questionou-se a inserção da tradução, cronologia e retratos nos anexos. Porém, ainda nesta discussão preliminar, apontou-se também a pouca informação existente sobre o caso no Brasil, o que já justificaria a inclusão do material. Além disso, durante a elaboração do texto final, observei a necessidade de referências constantes a alguns acontecimentos do caso assim como a alguns personagens desta história, o que só reafirmou a importância destes anexos. Além da tradução, cronologia e retratos, estão dispostos nos anexos os documentos na íntegra encontrados durante a pesquisa, mas somente aqueles que aparecem no corpo do texto. Também das cartas enviadas do Brasil a Zola e cedidas pela professora Regina Campos só constam aquelas analisadas ao longo do texto.

Capítulo 1: Luz e Sombra - uma análise de *J'accuse*

1.1. Introdução: um momento de ruptura com *J'accuse*

J'Accuse foi um momento de ruptura na história do caso Dreyfus e, talvez, a grande representação do que nos tenha ficado hoje dos 12 anos de duração do caso, que vão desde a prisão do capitão Dreyfus, em fins de 1894, até sua re-habilitação e reintegração ao Exército em julho de 1906. Ruptura esta proposta pela filósofa Hannah Arendt entre um universo de '*dramatis personae*' no processo do capitão francês e um mundo repleto de novas questões que iram percorrer todo o século XX. Ruptura no gênero carta-aberta, ao inaugurar a figura do intelectual como revelador da verdade. Ruptura, enfim, na própria obra de Émile Zola que, a partir da série *Les Quatre Evangiles*, re-escreve a história do naturalismo. São estes inúmeros cortes que fazem pensar na ambigüidade e complexidade da escrita em *J'accuse*, como um objeto permeado por algo a mais que a própria linguagem. Barthes, ao definir a escrita de modo geral fala desta ambigüidade:

“Em toda escrita se encontrará a ambigüidade de um objeto que é ao mesmo tempo linguagem e coerção: existe, no fundo da escrita, uma ‘circunstância’ estranha à linguagem, há como que o olhar de uma intenção que não é mais aquela da linguagem. Esse olhar pode ser uma paixão da linguagem, como na escrita literária; pode ser também a ameaça de uma penalidade, como nas escritas políticas: a escrita fica então encarregada de unir com um só traço a realidade dos atos e a idealidade dos fins.”(Barthes, 2004b: 18)

É neste mesmo sentido que vai a interpretação de *J'accuse* por Henri Mitterand (1990)¹⁰. O teor revolucionário da carta vai, segundo o autor, desde uma retomada da situação até um inquestionável valor simbólico da missiva, não sendo à toa sua permanência como referência maior ao caso e a muitas outras temáticas ainda hoje relevantes. É este mesmo valor simbólico que confere ao texto um caráter emblemático, o que ultrapassaria, segundo Mitterand, a intervenção circunstancial e a mobilização da opinião:

¹⁰ Mitterand é um dos maiores especialistas na obra de Zola. Ele é responsável pelas edições das obras completas do autor, assim como pela edição da Gallimard da série Les Rougou-Macquart.

“C’est la part de la littérature, la part du style, qui transfigure le sens du pamphlet, transforme l’histoire en mythe et donne à l’Affaire un ‘public’ – au sens dramatique du terme – ce que l’État cherchait à tout prix à éviter”. (Mitterand, 1990: 247)

[É a parte da literatura, a parte do estilo, que transfigura o sentido do panfleto, transforma a história em mito e dá ao Caso um ‘público’ – no sentido dramático do termo – o que o Estado buscava evitar a todo custo.]

Este valor simbólico e emblemático também pode ser lido naquela outra intenção que Barthes (2004b) define: certamente na penalidade processual em vista da acusação explícita¹¹, mas também na união da realidade dos fatos do período, juntamente com um olhar que os ultrapassa. A linguagem como realidade dos fatos teria em *J’Accuse* a intenção de fazer o leitor compreender o mecanismo complexo dos acontecimentos. Já quanto ao olhar que os ultrapassa, esta ‘circunstância’ ao mesmo tempo estranha à linguagem e parte da mesma em *J’Accuse*, deve ser averiguada também em seu duplo: primeiramente, em sua inserção como discurso coercivo, ou seja, nos mecanismos angariados para o efeito de convencimento e engajamento; e, em segundo lugar em sua origem como gênero e na sua ‘inscrição imaginária’. Ler esta carta aberta parece ser, portanto, compreender a articulação entre uma prática de escritura, ou seja, a comunicação de uma informação e uma poética da escritura, que pode envolver, a princípio, tantos aspectos literários como políticos. E é exatamente este jogo entre política e literatura que Mitterand ressalta ao trata da missiva:

“Zola avait compris qu’il devait faire échapper à la politique et à la police du quotidien, et lui donner une dimension quase poétique. C’est qu’il savait, de longue date, la supériorité du poétique sur le politique, ou qu’en tout cas le contrôle de la censure ne peut s’obtenir sans une maîtrise absolue du verbe, et que’à l’inverse le pouvoir du politique trouve toujours dans la parole d’un grand écrivain le contre-pouvoir qui l’équilibre, et qui le tient en respect.” (Mitterand, 1991: 249)

[Zola havia compreendido que ele devia se separar da política e da linguagem cotidiana, e dar-lhe uma dimensão quase poética. É que

¹¹ Zola sabia que na sua acusação ao exército estava implícito seu próprio crime como escreve ao final do texto: *“En portant ces accusations, je n’ignore pas que je me mets sous le coup des articles 30 et 31 de la loi sur la presse du 29 juillet 1881, qui punit les délits de diffamation. Et c’est volontairement que je m’expose”.*

de longa data, ele conhecia a superioridade do poético sobre o político, ou que de toda forma não é possível obter o controle da cidade sem um domínio absoluto do verbo, e que ao contrário, o poder político sempre encontra na expressão de um grande escritor o contra-poder que o equilibra, e que o tem em respeito.]

1.2. Um gênero híbrido

É, portanto, neste jogo entre literatura e política no universo do poder, que esta carta aberta ao presidente da República francesa se situa. Tomemos a princípio sua ‘inscrição imaginária’ no gênero carta aberta, ou em termos de filiação literária, do gênero epistolar. A palavra *epistolaire* vem do grego *Epistellein*, que significa “*envoyer à*”. É a partir desta idéia que Grassi (2005) constrói sua definição de *lettre*: “*se dit d’un écrit qu’on envoie à un absent pour lui faire entendre sa pensée*” [diz-se de um texto que enviamos a alguém ausente para fazê-lo entender seu pensamento]. Está inscrita nesta definição a imagem permanente do outro, o leitor ou, no caso, o destinatário. *J’accuse* é explicitamente dirigida ao presidente Felix Faure em seu início, com uma espécie de elogio ao destinatário. O destinatário é retomado ao fim de cada uma das partes¹² e no início e final da última parte, a acusação. Esta explicitação ostensiva não deixa dúvidas, em um primeiro momento, quanto ao verdadeiro receptor da missiva. Porém, o simples fato da carta ser publicada em um veículo de comunicação de massa, faz com que o seu receptor mude de categoria. É ainda o presidente da República, mas é também o leitor do jornal e, potencialmente, todos aqueles que a lêem doravante. A voz deste outro, ao mesmo tempo ausente e presente, desta espécie de receptor universal, aparece nos momentos da carta nos quais o caráter de conversação é explicitado.

A própria carta, como gênero literário, envolve este recurso dialógico, de oralidade e conversação. Dietmar Schmitz (1991), em uma retomada da teoria da arte epistolar e da conversação nas tradições latina e neo-latina, retoma Quintiliano, em *Institutio oratoria*, para tratar de dois tipos de cartas: uma que se assemelha à conversação e outra que trata de temas políticos e filosóficos. Assim como Quintiliano, grande parte da tradição antiga, segundo Schmitz, divide as cartas entre gênero prazeroso ou familiar e

¹² A carta é dividida em cinco partes: 1. introdução e elogio ao destinatário, 2. o primeiro processo Dreyfus, 3. o processo Esterhazy, 4. interpretação dos fatos, 5. a acusação.

gênero sério ou político, resguardadas as diferentes nomenclaturas e classificações. Em *J'accuse*, apesar do caráter político que envolve a questão abordada, o diálogo como recurso oratório está presente e marcado textualmente. Uma primeira característica do gênero carta aberta, a existência de um leitor potencial não explicitado.

Além das referências diretas e elogios ao presidente Felix Faure, Zola introduz alguns dos parágrafos do texto com desabafo: “*Ah! Cette première affaire, elle est un cauchemar, pour qui la connaît dans ses détails vrais!*” [“*Ah! Este primeiro caso, ele é um pesadelo para quem o conhece nos seus verdadeiros detalhes!*”]¹³. Este caráter de queixa aparece, primeiramente com a interjeição “*ah!*”, uma aproximação e um lamento que o aproxima de seu destinatário, no caso, não mais o presidente, mas o leitor potencial da carta. O recurso de aproximação se repete no início do parágrafo seguinte: “*Ah! Le néant de cet acte d'accusation!*” [Ah! A nulidade deste documento!] . A mesma interjeição dá à sentença o caráter de desabafo, que continua endossado pela afirmação de indignação que a segue. Em outros momentos, a aproximação com este outro – o leitor potencial – apresenta-se pela palavra de inclusão pronominal: “*Et nous arrivons à l'affaire Esterhazy*” [Chegamos ao processo Esterhazy]. Zola encaminha o leitor pela elucidação da verdade. Somos todos nós que chegamos ao affaire Esterhazy, o presidente, os leitores do jornal, os franceses contemporâneos à Zola e nós, que lemos esta mesma missiva mais de cem anos depois, no intuito de compreender os fatos, mas, mais do que isso, no intuito de perceber o lugar dela como momento de transformação nos acontecimentos e inseri-la numa tradição literária.

Somos todos nós também que somos convidados a tomar parte. O emprego de orações injuntivas diretamente dirigidas ao presidente da república como em : “*Vous n'en avez pas moins un devoir d'homme, auquel vous songerez, et que vous remplirez*” [Mas isso não lhe exime de um dever como homem, sobre o qual haverá de refletir e agir] também tem o intuito de promover a adesão do destinatário potencial no mesmo sentido do vós explicitado anteriormente. Outro recurso de adesão são as perguntas como no caso de: “*Comment a-t-on pu espérer qu'un conseil de guerre déferait ce qu'un conseil de guerre*

¹³ A tradução de *J'accuse* a ser apresentada nos trechos citados fazem parte de minha monografia de graduação e será anexada na íntegra à dissertação. Em todas as citações daqui em diante a tradução virá, portanto, da mesma procedência

avait fait ?” [Como se poderia esperar que um conselho de guerra desfizesse aquilo que um conselho de guerra havia feito?]. É claro que o autor não busca aqui uma resposta mas faz com que o leitor se coloque a questão à qual o próprio Zola responde explicitando com ênfase e detalhes os mecanismos de um espírito corporativo que envolve todo o ambiente militar:

“Je ne parle même pas du choix toujours possible des juges. L'idée supérieure de discipline, qui est dans le sang de ces soldats, ne suffit-elle à infirmer leur pouvoir même d'équité? Qui dit discipline dit obéissance. Lorsque le ministre de la guerre, le grand chef a établi publiquement, aux acclamations de la représentation nationale, l'autorité absolue de la chose jugée, vous voulez qu'un conseil de guerre lui donne un formel démenti? Hiérarchiquement, cela est impossible. Le général Billot a suggestionné les juges par sa déclaration, et ils ont jugé comme ils doivent aller au feu, sans raisonner. L'opinion préconçue qu'ils ont apportée sur leur siège, est évidemment celle-ci: "Dreyfus a été condamné pour crime de trahison par un conseil de guerre; il est donc coupable, et nous, conseil de guerre, nous ne pouvons le déclarer innocent: or nous savons que reconnaître la culpabilité d'Esterhazy, ce serait proclamer l'innocence de Dreyfus. " Rien ne pouvait les faire sortir de là.”

[Não falo nem mesmo da escolha sempre possível dos juízes. A idéia superior de disciplina, que está no sangue destes soldados, não é suficiente para enfraquecer até mesmo sua capacidade de equidade? Quem diz disciplina, diz obediência. Quando o ministro da guerra, o chefe-maior, estabeleceu publicamente, diante das aclamações dos representantes da nação, a autoridade absoluta da coisa julgada, o Senhor desejaria que um conselho de guerra desmentisse formalmente a si mesmo? Hierarquicamente, isso é impossível. O general Billot sugestionou os juízes a darem suas declarações, e eles julgaram como se estivessem no meio do fogo cruzado, sem raciocinar. A opinião preconcebida que levaram consigo para o tribunal era, evidentemente, esta: “Dreyfus foi condenado pelo crime de traição por um conselho de guerra; ele é, portanto, culpado, e nós, um conselho de guerra, não podemos declará-lo inocente: logo, reconhecer a culpabilidade de Esterhazy seria proclamar a inocência de Dreyfus”. Nada poderia fazer com que eles fugissem disso.]

Outro recurso de aproximação e busca de envolvimento do leitor é a forma simples como os eventos são mostrados, tanto no que diz respeito à ordem cronológica dos acontecimentos como dos conectivos introduzindo os parágrafos, a recapitulações de idéias e o uso de termos coloquiais como “*coup de balai*” ou “*lâcher le paquet*”¹⁴. Zola certamente busca a adesão das camadas mais simples da população como o fez com sua obra romanesca. Seu engajamento, neste sentido, pode ser visto como uma estratégia de articulação das massas, como propõe a divisão de Christophe Charle que situa o escritor francês fora tanto dos grupos literários e artísticos dominantes como da vanguarda, fazendo uma espécie de articulação entre esta última – em sua maioria *dreyfusard* – e o grande público em geral (Charle, 1977). Uma segunda característica do gênero: a articulação entre dois universos da política, no caso, o poder e as massas, ou a vanguarda literária e as massas.

Um dos recursos fundamentais para o sucesso desta articulação é a dramatização da situação em *J'accuse*. A criação de um mundo dual separando mal e bem, a ridicularização das teses adversárias – especialmente as de Paty de Clam¹⁵, o escolhido como alvo principal – são recursos de construção de um discurso que articula vanguarda e massas e provoca a polarização entre *dreyfusards* e *antidreyfusards*. Nesta construção dual, os adjetivos utilizados em *J'accuse* exercem um papel fundamental.

São os adjetivos que organizam o mundo dual e moral de *J'accuse*. De um lado, todas as qualificações atribuídas a du Paty de Clam são de caráter atributivo, passíveis de serem utilizados para qualquer outro personagem ou situação na carta¹⁶: “*néfaste, fumeux, compliqué*”, sobre o tenente-coronel; *romanesques (intrigues)*, *volés (papiers)*, *anonymes (lettres)*, *déserts (endroits)*, *mystérieuses (femmes)*, *accablantes (preuves)*”, sobre diversos nomes (inseridos entre parênteses). É possível observar que os adjetivos atribuídos a Paty de Clam evocam uma certa nebulosidade. O termo “*néfaste*” marca a idéia de algo funesto,

¹⁴ Traduzidos na versão anexada como “vassourada” e “deixando tudo vir à baixo”. As observações quanto aos procedimentos de persuasão estão, em grande medida, organizados no volume da biblioteca Gallimard, uma leitura do texto por Dabouis & Nathalie (2003).

¹⁵ Ver Retratos (Anexo 3).

¹⁶ De acordo com José Borges Neto, os adjetivos atributivos ou modificadores de referente têm sentido independente e podem ser transferidos para qualquer outro nome. Já os predicativos não são transferíveis e indicam uma propriedade do nome. Os adjetivos aqui citados são exclusivamente atributivos, já que se busca compreender a construção de dois mundos polarizados, mas não naturais. As observações sobre os adjetivos foram retiradas de Borges Neto (1991).

mau, perigoso, “*fumeux*” evoca uma ausência de claridade, uma obscuridade, por fim, “*compliqué*” guarda aqui o sentido de confusão, de algo difícil de compreender. Mesmo os termos atribuídos a outros nomes, mas ligados à “obra” do tenente-coronel guardam o mesmo conjunto de imagens: “*volé*”, retirados de algum lugar visível; “*anonymes*”, com origem escondida, não revelada; “*déserts*”, inabitado, “*mystérieuses*”, enigmático, impenetrável; “*accablantes*”, destruidoras.

Por outro lado, quando se refere ao senador Scheurer-Kestner, ao tenente-coronel Picquart¹⁷, ao presidente Felix Faure (salvo o uso da ironia em alguns momentos) ou a si mesmo, as atribuições invertem os lados. Sobre Scheurer-Kestner, diz Zola:

“Il a été le grand honnête homme, l'homme de sa vie loyale, il a cru que la vérité se suffisait à elle-même, surtout lorsqu'elle lui apparaissait éclatante comme le plein jour. A quoi bon tout bouleverser, puisque bientôt le soleil allait luire ? Et c'est de cette sérénité confiante dont il est si cruellement puni.”

[Ele tem sido o mais honesto dos homens, o homem de uma vida leal; ele acreditou que a verdade bastava por si mesma, sobretudo quando ela lhe apareceu reluzente como a luz do dia. Para que tudo perturbar, se logo o sol tornaria a luzir? E é por essa serenidade confiante que ele é agora tão cruelmente punido]

Ou, sobre o tenente-coronel Picquart:

“De même pour le lieutenant-colonel Picquart, qui, par un sentiment de haute dignité, n'a pas voulu publier les lettres du général Gonse.(...) Il y a deux victimes, deux braves gens, deux coeurs simples, qui ont laissé faire Dieu, tandis que le diable agissait.”

[O mesmo se deu com o tenente-coronel Picquart, que, por um sentimento de alta dignidade, não quis publicar as cartas do general Gonse (...) Há duas vítimas, dois bravos homens, dois corações simples, que deixaram nas mãos de Deus, enquanto o diabo agia]

“*Grand, honnête, loyale (vie), confiante (sérénité)*”, para um; “*haute (dignité)*”, para o outro. “*Braves, simples (coeurs)*”, para ambos. Porém, mais do que contrapor bons e maus, Zola cria dois universos, dois ambientes. Para du Paty de Clam, o lado sombrio, para

¹⁷ Ver Retratos (Anexo 3).

os homens de bem, o luminoso. E, dentre os homens de bem e honestos está o próprio autor da carta. O termo “*honnête*” aparece na carta em cinco situações. Na primeira delas, o termo se refere ao próprio autor: “*Et c’est à vous, monsieur le Président, que je la crierai, cette vérité, de toute la force de ma révolte d’honnête homme*” [E é ao senhor Presidente, que clamarei esta verdade, com toda a força de minha revolta de homem honesto]. A segunda utilização do adjetivo refere-se aos homens que lerão o ato de acusação de Dreyfus como um prodígio de iniquidade. Em seguida, nas outras três ocorrências, Zola se dirige ou ao tenente-coronel Picquard ou ao senador Scheurer-Kestner.¹⁸

O último lado luminoso deste jogo de qualificações guarda alguns traços de ironia que o distinguem dos demais. Dirigem-se ao destinatário oficial da carta, o então presidente da República francesa, sr. Felix Faure. Porém, os adjetivos quase nunca recaem sobre a pessoa do presidente. Em “*Vous apparaissez rayonnant..*”, por exemplo, a adjetivação não está ligada à pessoa de Felix Faure, mas sim ao cargo por ele ocupado. Este tipo de qualificação – quando o termo funciona na frase como adjunto adnominal – não encerra um atributo da pessoa, como o quer dar o autor, mas sim um predicado do nome, no caso, da função. O adjetivo modifica, neste caso, a referência, o presidente em geral, não a pessoa que exerce o cargo. Não é uma qualificação dada por Zola, é uma situação dada pelas circunstâncias, que são, no caso, a aliança russa firmada recentemente pela França e a Exposição Universal de 1900. Os outros adjetivos atributivos que aparecem ligados à figura do presidente são sempre indiretos: “*votre étoile, si heureuse jusqu’ici, est menacée de la plus honteuse, de la plus ineffaçable des taches?*” [... sua estrela, tão próspera até agora, está ameaçada pela mais vergonhosa, pela mais indelével das manchas].

Portanto, o presidente, neste mundo dual, estaria em uma espécie de “limbo”, no qual somente sua atitude como verdadeiro ‘*honnête homme*’ iria resgatá-lo, como atesta o trecho já citado: “*Vous n’en avez pas moins un devoir d’homme, auquel vous songerez, et que vous remplirez*” [Mas isso não lhe exime de um dever como homem, sobre o qual haverá de refletir e agir]. O mundo luminoso na carta está, portanto, diretamente relacionado a uma tradição particularmente francesa. E os dois mundos são criações

¹⁸ É importante resaltar que a ideia de ‘*honnête homme*’ remonta a toda uma tradição de comportamento em sociedade. O tema será abordado mais detalhadamente ainda neste capítulo.

ambientais que se repetem em outros momentos da obra de polêmica zoliana. Esta articulação dramática entre dois mundos de luz e sombra na qual o universo do ‘*honnête homme*’ é retomado como outra referência de diferenciação, é também, de alguma forma, representado em outros momentos da obra de polêmica de Zola, como é o caso da defesa dos impressionistas. E é neste ponto que reside a terceira característica da carta aberta: a dramatização como recurso de polarização entre opostos.

O trecho a seguir fala das impressões de Zola nos salões de pintura. O primeiro e o segundo foram publicados em maio de 1868, no *L'Événement Illustré*, e tratam da abertura do salão. Os outros trechos citados, publicados no mesmo mês e no mesmo periódico, tratam dos naturalistas e dos atualistas. A intenção é mostrar como o universo luminoso e sombrio também se organiza nestes trechos de forma semelhante à *J'accuse*, de um lado um mundo de luz, composto de pessoas verdadeira e um mundo de sombras, de homens sem visão. É importante ressaltar que por ser um elemento constitutivo da pintura, a idéia de luz e sombra deve ser pensada aqui como assimilação no discurso e não como característica descritiva da imagem.

“As salas estendem-se, cinza, monótonas, cheias de placas com manchas desagradáveis e berrantes como os buquês de flores impressos nos fundos neutros dos papéis de parede. Cai uma luz crua, lançando reflexos esbranquiçados nas telas lustrosas, arranhando o ouro das molduras, enchendo o ar com uma espécie de poeira difusa. A primeira sensação é de cegueira, um estupor paralisa nossas pernas, fica-se com os braços que pendem, o nariz para o alto. Examina-se com uma atenção escrupulosa o primeiro quadro que aparece, sem realmente vê-lo, sem mesmo saber o que se está olhando. Da direita e da esquerda partem descargas de cores que fazem envesgar. (Zola, 1989: 97)

(...)

De vez em quando, só muito raramente, uma tela nos faz parar bruscamente. Esta se abre para fora, para a verdade; o arco-íris berrante dos quadros vizinhos desaparece e conseguimos respirar um pouco de ar puro....” (Zola, 1989: 99)

Dois elementos que aqui figuram chamam a atenção além da luminosidade ofuscante: a cegueira e a verdade. Ao primeiro, o universo das salas monótonas, cinzas, da

luz crua, da poeira difusa. Ao segundo, um pouco de ar puro é concedido ao observador. Mentira e Verdade. Luz e Sombra. Cegueira e Visão. Ciência e Imaginação. Ciência e Sabre. Deus e deus. Exército e exército. Esclarecimento e religião. Iluminar um mundo baixo. São estas algumas das muitas dualidades construídas por Zola, seja na sua defesa do capitão francês, seja nos textos de crítica de arte, seja nos romances. Zola dialoga com seu tempo por meio de oposições. O conflito não é exatamente uma escolha, é também o resultado de um mundo dual. A crítica de Zola é também a enunciação da própria dualidade de sua teoria do romance. De um lado, o senso do real, a pujança da vida descrita nas obras literárias, o resgate do imaginário da pintura; de outro, a expressão pessoal, a figura do artista não pode ser menos do que a do criador, do homem dependendo a sua expressão.

Não há gênio, cuja criação transcenda a personalidade, há homens que, como Zola, acreditam no progresso, na ciência e no desenvolvimento inexorável do homem. Um homem em diálogo com seu tempo, que constrói imagens bastante fixadas que lhe permitam ver o mundo como uma batalha constante: uma batalha para a consagração, uma batalha pelos injustiçados, pelos artistas não reconhecidos. No limite, pelo seu próprio reconhecimento como francês legítimo¹⁹. Mas, mais do que a dualidade como recurso de dramatização, o que aparece aqui é a idéia de iluminação associada à verdade. No mito da caverna, de Platão, Zola poderia ser aquele que sai, vê o mundo real e retorna para contar aos seus a verdade e a traduz em uma linguagem corrente que permita aos seus contemporâneos e contemporâneos chegar também à verdade. Uma tradução para as massas feita por um herói, um '*honnête homme*'.

Voltamos à temática do '*honnête homme*' zoliano que em *J'accuse* aparece algumas vezes. Retomado a partir do século XVII, a idéia de '*honnête homme*' inaugura uma espécie de relação do homem com o seu ambiente. Relação de civilidade que estabelece uma série de códigos de comportamento para o convívio e a angariação da estima no ambiente de corte. Parece que na linguagem contundente de *J'accuse*, o termo '*honnête homme*' adquire, também, na carta de Zola um caráter de orgulho heróico que guarda relações com a imagem pregressa. Vejamos então as ocorrências da expressão e suas variações na carta de Zola:

¹⁹ Zola têm dupla nacionalidade: origem italiana, por parte de pai e francesa, pela mãe. Só na idade adulta é que obtém a cidadania francesa. Durante o caso Dreyfus, a sua origem italiana é muitas vezes motivo de insulto durante os acontecimentos do caso Dreyfus.

*“Et c’est à vous, monsieur le Président, que je la crierai, cette vérité, de toute la force de ma révolte **d’honnête homme**.”*

[E é ao senhor Presidente, que clamarei esta verdade, com toda a força de minha revolta de homem honesto]

*“Je défie les **honnêtes gens** de le (act d’accusation) lire, sans que leur coeur bondisse d’indignation et crie leur révolte...”*

[Eu desafio os homens honestos a lê-lo, sem que seu coração palpite de indignação e proclame sua revolta...]

*“Le colonel Picquart avait rempli son devoir **d’honnête homme**.”*

[O coronel Picquart cumpriu seu dever de homem honesto]

*“Et le beau résultat de cette situation prodigieuse est que **l’honnête homme**, là-dedans, le lieutenant-colonel Picquart, qui seul a fait son devoir, va être victime, celui qu’on bafouera et qu’on punira.”*

[E o belo resultado desta situação prodigiosa é que o homem honesto, ali dentro, o tenente-coronel Picquart, que sozinho cumpriu seu dever, será a vítima, aquele que será desprezado e punido.]

*“Il (M. Scheurer-Kestner) a été le grand **honnête homme**, **l’homme de sa vie loyale**, il a cru que la vérité se suffisait à elle-même, surtout lorsqu’elle lui apparaissait éclatante comme le plein jour.”*

[Ele tem sido o mais honesto dos homens, o homem de uma vida leal; ele acreditou que a verdade bastava por si mesma, sobretudo quando ela lhe apareceu reluzente como a luz do dia]

O primeiro ‘*honnête homme*’ é o próprio Zola. O que está em questão é a força de sua revolta. Os ‘*honnête gens*’ são, de certa forma, os *dreyfusards*, todos aqueles que acreditavam na inocência do capitão francês. O terceiro, o coronel Picquart, quem, dentro do exército, viu as falhas no processo e denunciou-as aos seus superiores. Da mesma forma na citação seguinte. No último trecho é o senador Scheurer-Kestner o ‘*honnête homme*’ em questão. Como se vê, Zola opõe ao obreiro diabólico do Paty de Clam, os homens honestos que estão ao seu lado no caso, os *dreyfusards* que o acompanham em busca de justiça.

O curioso neste caso, retomando um pouco a teoria zoliana de literatura, é que aquilo que se prescreve como objetivo a ser alcançado pelo romancista naturalista: a intensidade da verdade, o fim dos heróis e o autor ausente²⁰, é exatamente o inverso do que

²⁰ Em um artigo sobre Flaubert, Zola elogia o fato de que o autor de *Madame Bovary*, como escritor, desaparece

ele se utiliza em *J'accuse* para buscar fins semelhantes: a justiça e a própria verdade²¹. A verdade não tem calço, o autor e seus correligionários são a personificação do ‘*honnête homme*’, os heróis são os que caminham ao lado de uma verdade construída e defendida a todo custo. Todo este universo quase ficcional de *J'accuse* é elaborado a partir da figura do escritor Zola, de sua credibilidade como romancista que construiu uma carreira somente a partir da sua força de trabalho. Novamente, no caso do ‘*honnête homme*’, opera-se uma oposição semelhante à proposta por Arendt entre caso e processo, revelando o duplo que se apresenta *J'accuse* quanto à utilização de um termo que guarda relações com os séculos anteriores, mas, por outro lado, inaugura questões típicas do século XX e do mundo burguês. Ao mesmo tempo que se ancora na imagem do ‘*honnête homme*’ que remonta a uma herança e presença cultural, Zola inaugura um novo tipo de escritor burguês e articulador entre as massas e o poder.

Poderíamos dizer que o termo ‘*honnête homme*’ em *J'accuse* acaba por retomar uma herança atávica: remete ao universo cortês, nos excessos de linguagem e na figura de um herói transfigurado. Quanto à antecipação, ao futuro, reserva uma prefiguração: ao inaugurar uma outra imagem do homem, como representante de uma moral burguesa que tem no trabalho e no reconhecimento profissional a única possibilidade de ascensão social e cultural. Se, por um lado, o herói aristocrático sai de cena, entra em cena um outro tipo de herói, aquele que interfere no espaço público e configura, para o século XX todo o *ethos* do intelectual. Herói este que estabelece um novo papel na República, uma ruptura na relação entre literatura e política na figura do novo intelectual.

Dentro deste mundo burguês do trabalho, os valores sociais de verdade, justiça, direito e bem são constantemente evocados em *J'accuse*. Quanto à verdade, o senador Scheurer-Kestner a vê “*éclatante comme le plein jour*”²², enquanto Paty de Clam constrói toda a sua obra [o caso Dreyfus] “*dans l'ombre*”²³. A justiça se encontra do lado dos

completamente ao mesmo tempo que se faz sentir em todos os lugares com sua grande arte. No grande elogio que faz à *Educação Sentimental* Zola elogia em Flaubert: “a negação do romanesco na intriga, a redução dos heróis à estatura humana, as justas proporções observadas nos mínimos detalhes”. (Zola, 1995: 118).

²¹ Se pensada a partir da perspectiva platônica de iluminar a realidade, Zola, para chegar ao fim pretendido de revelação, utiliza-se de recursos que fogem à racionalidade que ele mesmo construiu teoricamente.

²² “Ele tem sido o mais honesto dos homens, o homem de uma vida leal; ele acreditou que a verdade bastava por si mesma, sobretudo quando ela lhe apareceu reluzente como a luz do dia”.

²³ “Primeiramente, na sombra, foi o tenente-coronel du Paty de Clam quem tudo planejou, e a tudo conduziu. Sua mão se

‘*honnête homme*’ como se viu. E o contraste entre os dois mundos é maniqueísta: “*Il y a deux victimes, deux braves gens, deux coeurs simples, qui ont laissé faire Dieu, tandis que le diable agissait*” [“*Há duas vítimas, dois bravos homens, dois corações simples, que deixaram nas mãos de Deus, enquanto o diabo agia*”]. São estes valores que muito provavelmente darão origem, na obra de Zola, às suas últimas obras, o ciclo dos “*Quatre Évangiles: Fecondité, Travail, Verité et Justice*”, sendo que o último não chega a ser escrito dada à morte accidental do escritor. Se, por um lado, o ‘*honnête homme*’ parece lastrear uma tradição francesa, *J’accuse* marca, também no contexto da obra zoliana, um indício de transformação temática que se traduz neste mundo utópico sugerido no último ciclo de romances do autor. Novamente, uma ruptura na obra de Zola, o caso e sua inserção nos acontecimentos transformando a obra literária.

Agregada aos recursos de persuasão envolvidos no discurso coercivo de *J’accuse* – a ‘circunstância’ estranha à linguagem de Barthes (2004b) – há, também, toda uma elaboração retórica que, novamente a despeito de Zola, faz-se presente em sua missiva. Apesar de malvista à época de Zola, a retórica é ensinada nas escolas francesas até 1885 (Dabouis & Giniès, 2003: 62). Ou seja, Zola conhece os recursos de oratória e parece plausível que neste contexto do caso Dreyfus, alguns recursos sejam, consciente ou inconscientemente, reavivados na carta.

Como já foi dito anteriormente, o discurso epistolar é marcado pela ausência, na figura sempre volátil do receptor. É um gênero lacunar que, para sua completude, exige algo de seu leitor. No caso de *J’accuse*, a exigência é de tomada de posição; Zola assume seu engajamento e clama pelo posicionamento do outro: o presidente, o leitor da época, todas figuras republicanas cujos papéis ainda estavam se delineando²⁴. Há também um estado de ausência temporal que se situa entre o que passou [os acontecimentos] e o futuro esperado – no caso de *J’Accuse*, a própria concretização da acusação, assim como o elucidar de uma verdade escondida. Portanto, entre o emissor e o destinatário e entre o que passou e o que virá, há esta espécie de estado de ausência, no qual se instala a recriação do real, a sua poética e aquele aspecto coercivo como circunstância estranha à própria

traí pelos seus recursos absurdos”.

²⁴ A 3ª República é recente e toda a vida política na França do século XIX fora bastante conturbada. Igreja e Exército ainda permaneciam como instituições com forte poder em uma ordem supostamente laica e civil.

linguagem. A própria possibilidade de acusação que o título enseja se encontra neste espaço. No caso de *J'accuse*, o fato desta carta, de certa forma, inaugurar um campo de batalha aberto entre *dreyfusards* e *antidreyfusards*, transforma os fragmentos que o gênero dispõe – como discurso lacunar – em um tipo de retrato da situação. A quarta característica, portanto, do gênero carta aberta seria este espaço lacunar que a configura, tanto do ponto de vista receptivo – como já foi falado – como da perspectiva temporal. E nesta abertura e fragilidade, o recurso à retórica como convencimento se não é imprescindível, apresenta-se ao menos como necessário²⁵.

Em geral, a retórica epistolar retém três grandes partes da retórica: o exórdio, a narração e a peroração²⁶. Em *J'Accuse*, esta divisão pode ser re-arranjada da seguinte forma: exórdio – dirigida diretamente ao presidente Félix Faure, anuncia a situação por meio do elogio e da ironia; narração – conta o caso dividido em três partes, o processo Dreyfus, o caso Esterhazy e o segundo Conselho de Guerra; peroração: a litania de *J'accuse*. Já no exórdio da carta, o que se observa é o certo tom irônico do elogio ao presidente, que, ao final do texto, com a exposição de todas as acusações, dará à este início um tom de falso ‘captatio benevolentiae’, de falso elogio ao destinatário, uma vez que coloca em dúvida toda a estrutura de poder. Esta ironia pode ser vista nesta frase que aparece logo no início da missiva: “*Mais quelle tache de boue sur votre nom - j'allais dire sur votre règne - que cette abominable affaire Dreyfus!*” [Mas que mancha de degradação sobre o seu nome – ia dizendo, sobre seu reino – é esse abominável caso Dreyfus!], na qual Zola denuncia, como num lapso, a associação entre este governo republicano e os métodos autoritários dos governos monárquicos e ditatoriais²⁷.

Na segunda parte da narração dá-se a construção de um discurso *dreyfusard*, cuja natureza pressupõe, segundo Pagès, um esforço na elaboração, passo a passo, de uma

²⁵ Importante ressaltar que no limite, não há texto que não empregue figuras e retórica. A questão em *J'accuse* reside no como e no porquê empregá-las.

²⁶ A referência para a análise retórica do gênero epistolar é o texto de Marie-Claire Grassi, ‘*Lire l'épistolaire*’, cuja fonte completa foi citada anteriormente, assim como as análises de Alain Pagès sobre *J'accuse*, na sua grande maioria encontradas on-line. Pagès é autor, dentre outros livros sobre Zola, do “*Guide Émile Zola*”, publicado durante o centenário da morte do autor francês, em 2002.

²⁷ Zola retoma aqui a fragilidade da recém constituída república.

argumentação sustentável e verossímil. Isto porque os *antidreyfusards*, pelo contrário, não necessitam de provas, eles ‘sabem’, ou melhor, eles são o discurso hegemônico naquele momento. Enquanto os primeiros buscam construir um discurso do real; os segundos acreditam que o real se limita às aparências e constata. Porém, em nenhum momento a carta oferece provas, já que ela é em si mesma uma prova, fundada na legitimidade da pessoa Zola, na história construída no decorrer de outros de seus textos e de outros partidários da causa, além de ancorada na tradição de um gênero de polêmica que remete a Voltaire, Hugo e até mesmo a Pascal. *J'accuse*, além disso, ao repousar sua credibilidade na figura do escritor francês, também o aproxima de um universo literário do qual Zola havia se afastado²⁸. Como fontes de informação, Zola utiliza-se dos conhecimentos do senador Scheurer-Kestner e do editor do *L'Aurore*, Georges Clemenceau, assim como da brochura de Bernard Lazare, o único a contar a história do caso até aquele momento, mas sem tratar ainda do caso Esterhazy²⁹.

Uma das questões que ficam se compararmos os textos de Zola e Lazare sobre o caso é o porquê do primeiro ser tão mais retumbante que o segundo. Algumas possíveis razões seriam: o meio jornal como divulgador, o acesso de Zola a um tipo específico de leitor e o foco de Lazare na questão judaica – assunto efervescente no período –, além de sua dupla representação como judeu e anarquista. Quanto ao primeiro, o meio de divulgação de *J'accuse* foi decisivo para o seu impacto. A venda de aproximadamente 300 mil exemplares em poucas horas mostra a relevância da imprensa de massa na repercussão da missiva³⁰. Já quanto ao acesso de Zola a um amplo público leitor, o que o coloca em uma posição de maior proximidade com as massas – faz dele um ele entre o universo da política e das vanguardas artísticas com aquelas. Por fim, a ênfase no debate sobre o anti-semitismo em Lazare, além do fato de ser judeu e declaradamente anarquista, faz dele, *a priori*, alvo de desconfiança para a maioria das pessoas. Zola, apesar de também desconfiar da crescente aversão aos judeus, toca no assunto, mas não como foco principal. Sobre o

²⁸ Segundo Pagès, *J'accuse* permitirá a Zola retomar o contato com a vanguarda da qual foi afastado, dada a falta de credibilidade em sua teoria naturalista e às constantes críticas à sua obra.

²⁹ No final de outubro de 1896, Bernard Lazare publica uma brochura intitulada *L'affaire Dreyfus – Une erreur judiciaire*. É uma das fontes de *J'accuse*. Nele, está grande parte das informações usadas por Zola (Lazare, 1993).

³⁰ Para se ter um número comparativo, a tiragem diária do Estado de S Paulo era de aproximadamente 8000 exemplares em 1896. Ver Sodre (1977).

anti-semitismo, inclusive, em 16 de maio de 1896, Zola publicara no *Le Figaro*, um artigo intitulado “*Pour les juifs*”:

“...*J’entend une chose en dehors de tout bon sens, de toute vérité et de tout justice, une chose sotte et aveugle qui nous ramènerait à des siècles en arrière, une chose enfin qui aboutirait à la pire des abominations, une persécution religieuse, ensanguinant toutes les patries.*” (Zola, 1969: 58)

[Vejo algo além de todo bom senso, de toda verdade e de toda justiça, algo tolo e cego que nos fará retroceder a séculos passados, algo enfim que conduzirá à pior das abominações, uma perseguição religiosa, ensangüentando todas as pátrias]

Primeiramente, o anti-semitismo é caracterizado como algo desprovido de bom senso, de verdade e de justiça, as bases morais para a constituição do mundo dual e moral em *J’accuse*. Na sequência, algo estúpido e cego unindo a imagem de luz e de sombra, esta última como reflexo do retrocesso no pensamento iluminista e humanista. Por fim, algo que nos levará de volta aos séculos precedentes, anti-progressista, portanto. Desprovido de sentido, de verdade, de justiça; do lado das sombras e anti-progressista, todos valores presentes e fundantes do mundo dual em *J’accuse*³¹. Portanto, o anti-semitismo, enfatizado em Lazare, aparece em Zola, mais uma vez como elemento daquele mundo dual, criado pelo autor da missiva.

Além do mundo dual, os artigos no *Le Figaro* remetem também ao potencial ficcional que atraiu Zola para o caso. Ele escreve no dia 25 de novembro de 1897, o artigo “*M. Scheurer-Kestner*”, no qual fala o senador francês como um herói de romances: “*Dressez donc cette figure-là, romanciers! Vous aurez un héros!*” [Erijam suas obras sobre tal figura, romancistas! Vocês terão um herói!] (Zola, 1969: 69) Scheurer-Kestner será em *J’accuse*, o homem honesto, o lado luminoso do *affaire*. No dia 1º de dezembro do mesmo ano, Zola publica “*Le Syndicat*”, uma espécie de resposta aos *antidreyfusards* que imaginam um sindicato judeu por trás da defesa de Dreyfus. Quatro dias depois, ainda no *Figaro*, sai o artigo “*Procès-Verbal*”, uma espécie de resumo de seus textos precedentes e

³¹ A temática de perseguição religiosa também remete diretamente ao papel de Voltaire no Affaire Calas, ocorrido em 1762. Trata-se da injusta condenação e morte por execução de Jean Calas, negociante de 68 anos, protestante, acusado de matar seu filho, Marc-Antoine, que ia se converter ao catolicismo.

sua despedida do jornal que, em função da diminuição do número de assinaturas, decide não mais publicar os textos polêmicos de Zola. Após a saída do jornal e sem espaço para permanecer no debate, Zola publica ainda duas brochuras: “*Lettre a la jeneusse*”, colocada à venda em 14 de dezembro de 1897, e “*Lettre a la France*”, que sai em 6 de janeiro do ano seguinte. Em ambos, a tônica é de demandar o engajamento, de tomar partido. De certa forma, os artigos publicados no *Le Figaro*, juntamente com o clamor das brochuras, aparecem condensados em *J'accuse*, na história recontada, assim como na acusação e na requisição de posicionamento, principalmente de Zola, mas também daqueles que, doravante, terão de escolher entre um ou outro lado da luta. Assim, como aparece condensada a herança literária que retoma³².

Em se tratando do gênero carta polêmica ou panfletária, uma das grandes referências no século XVII encontra-se em *Les Provinciales*, do filósofo e teólogo francês Blaise Pascal. Nela, Pascal expõe e denuncia com ironia e acidez as doutrinas dos jesuítas seguidores de Molina e se opõe às teorias de Jansenius. São 18 cartas divididas em 2 partes: as 10 primeiras endereçadas a um interiorano e as 8 últimas, dirigidas aos jesuítas. Outra importante referência é *La Lettre à d'Alembert*, do filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau. Quanto à primeira, ainda que se tratando de uma polêmica estritamente religiosa, o fato de abordá-la no seio de um mundo cristão, faz dela também uma polêmica política. Já com Rousseau, não se trata mais de uma questão religiosa mas de uma resposta à redação por d'Alembert do artigo ‘*Genève*’ em *l'Encyclopédie*, de um texto que procura abordar as funções sociais e políticas dos espetáculos teatrais. Uma das mais importantes características desta missiva, que a distingue da de Pascal³³, por exemplo, é a ampliação do destinatário:

“Au-delà d’un destinataire imaginé ou réel, la lettre polémique est souvent une lettre fictive, ‘ouverte’, écrite dans l’anonymat en bravant la censure et destinée a convaincre un large public.”
(Grassi, 2005: 109)

[Além de ter um destinatário imaginário ou real, a carta de polêmica

³² Toda esta inserção de *J'accuse* na tradição política e literária francesa foi aqui detalhada a partir da edição crítica da carta organizada por Elise Dabouis e Nathalie Ginies (Dabouis & Giniès, 2003: 115-214).

³³ Pascal se insere no contexto do debate como questionador entre jansenistas e jesuítas, ao defender o jansenista Antoine Arnauld, condenado como herege. Há aqui, um claro exercício de retórica e debate com os jesuítas, a escrita é mais hermética e codificada. Isso se transforma tanto em Rousseau, como, mais tarde, em Voltaire, Hugo e Zola, na ampliação do destinatário.

é na maioria das vezes uma carta ficcional, ‘aberta’, escrita no anonimato, desafiando a censura e com o fim de convencer um vasto publico]

Este princípio de alargamento progressivo do destinatário, do privado ou codificado ao público ou simplificado e das várias modulações do discurso dialógico é o que caracteriza e define este gênero. Dialogismo aberto, tom irônico, estilo simples, argumentação afinada com o objetivo de convencer. São estas as características que começam a se apresentar em Rousseau e aparecerão ainda em Voltaire, Hugo e Zola.

1.3. Referências pregressas: semelhanças e diferenças

Voltaire é uma das referências mais explicitamente presente para Zola. Inclusive, na questão da perseguição religiosa – no caso de Voltaire, em relação aos protestantes, e em Zola, aos judeus. Nas últimas páginas da biografia de Zola por Henry Troyat, que trata do momento no qual o escritor francês redige a famosa carta, o biógrafo escreve sobre as reflexões de Zola acerca do risco a que ele se submete:

“Mas não será, precisamente, a melhor solução para fazer triunfar a verdade? Será a conclusão do combate que ele sempre travou contra a mentalidade retrógrada, burguesa, padrega, revanchista de seus compatriotas? Sua obra-prima, talvez. Em todo caso, seu testamento espiritual. Cada vez mais, ele sonha com Voltaire lutando pela reabilitação do infeliz Calas. Assim como ele, vai pôr em jogo sua glória, seu conforto, sua segurança mesmo, a fim de demonstrar a inocência de um homem que não conhece. Sim, mas Voltaire tornou-se tão famoso, aos olhos da posteridade, pela sua coragem no processo Calas, quanto pelo seu talento em Candide. Não há pelo que hesitar!” (Troyat, 1994: 241)

Não tão explícita é a referência a Vitor Hugo, porém a defesa direta da ordem republicana em Hugo está também presente na argumentação de Zola. Após o golpe de Estado dado por Louis Napoleão Bonaparte em dezembro de 1851, exilado em Bruxelas, Hugo publica ‘*Napoléon-le-Petit*’, uma crítica violenta e satírica do novo imperador francês, Napoleão III. Neste texto, Hugo narra desde o juramento do recém-empossado presidente Louis Napoleão até a sua traição em 1851 com o golpe de Estado. Ainda na mesma temática, ele escreve uma série de outros textos em diferentes gêneros literários

como, por exemplo, no poema ‘*Les Châtiments*’, no qual ele reconta em versos o golpe de Estado.

Mas, além de marcar uma filiação literária no sentido de gêneros de polêmica ou panfletário, as referências a Rousseau, Voltaire, Hugo estão muitas vezes marcadas textualmente. Com exceção dos escritos sobre o affaire Calas, por Voltaire, cuja similaridade reside principalmente no posicionamento contra a intolerância política e religiosa e na defesa da justiça, as palavras de Rousseau a *d’Alembert* e de Hugo, em sua crítica a Napoleão III guardam também semelhanças textuais com *J’accuse*, de Zola. Nesta última, assim como em ‘*Lettre à d’Alembert*’, de Rousseau, dois trechos são particularmente relacionáveis:

“Voilà, Monsieur, les raisons qui m’empêchent de blâmer ces sentiments...”

Voilà, Monsieur, des recherches qui ne seraient pas indignes de votre plume.

Voilà, l’esprit général de Molière et de ses imitateurs.

Voilà, Monsieur, les considérations que j’avais à proposer au public et à vous...” (Rousseau *apud* Grassi, 2005: 110)

E, em *J’accuse*:

J’accuse le lieutenant-colonel du Paty de Clam d’avoir été l’ouvrier diabolique de l’erreur judiciaire ...

J’accuse le général Mercier de s’être rendu complice ...

J’accuse le général Billot d’avoir eu entre les mains les preuves certaines de l’innocence de Dreyfus ...

J’accuse le général de Boisdeffre et le général Gonse de s’être rendus complices du même crime...

J’accuse le général de Pellieux et le commandant Ravary d’avoir fait une enquête scélérate ...

J’accuse les trois experts en écritures, les sieurs Belhomme, Varinard et Couard, d’avoir fait des rapports mensongers et frauduleux ...

J’accuse les bureaux de la guerre d’avoir mené dans la presse (...) une campagne abominable ...

J’accuse enfin le premier conseil de guerre d’avoir violé le droit ...”

[Eu acuso o tenente-coronel du Paty de Clam de ter sido o obreiro diabólico do erro judiciário ...

Eu acuso o general Mercier de ter se tornado cúmplice ...
Eu acuso o general Billot de ter tido nas mãos as provas seguras da inocência de Dreyfus...
Eu acuso o general de Boisdeffre e o general Gonse de terem se tornado cúmplices do mesmo crime...
Eu acuso o general de Pellieux e o comandante Ravary de terem feito uma investigação criminosa...
Eu acuso os três peritos em caligrafia, os senhores Bellhomme, Varinard e Couard, de terem feito relatórios mentirosos e fraudulentos...
Eu acuso o departamento da guerra de ter conduzido na imprensa (...) uma campanha abominável ...
Eu acuso, enfim, o primeiro conselho de guerra de ter violado a lei ...]

Tanto *J'accuse* como *Voilà*, nos contextos em que são inseridos, têm a capacidade de condensar todo um discurso, seja mostrando (*Voilà*), seja direcionando o conteúdo ao outro (*J'accuse*). A anáfora também é utilizada por Zola em '*Lettre a la Jeneusse*', iniciando os últimos parágrafos do texto com o clamante: "*Jeneusse, jeneusse!*", continuado com pedidos de engajamento, de memória da luta de seus pais pela liberdade conquistada, pelo clamor de justiça e de humanidade. Dois níveis de argumentação residem neste recurso retórico de repetição que, segundo Austin, poderiam-se denominar de ato ilocucionário e ato perlocucionário (Austin, 1977). Em ambos, há uma ação no interior do dizer, sendo que no ato ilocucionário, a força reside no dizer e no convite à resposta, enquanto no ato perlocucionário, alcança-se certos efeitos ao dizer algo. Vejamos, então, os casos de anáfora nos dois trechos escolhidos. Em *Voilà* – traduzível por Eis! – é possível perceber claramente o primeiro ato, na força da afirmação e no convite implícito à resposta, Rousseau mostra suas razões, resumindo-as e explicitando-as. O recurso envolve uma segurança na apreensão do significado proposto, ou seja, supõe o autor que a mensagem foi emitida e efetivada. Quanto ao ato perlocucionário, o mostrar não parece suficiente, pois não envolve o eu nem o vós, não envolve explicitamente um efeito que caminhe da pessoa do escritor para o potencial destinatário.

É onde reside a diferença com *J'accuse*. Como concretização de um texto, como resumo e pedido de resposta [ato ilocucionário, como o era também o apelo à

juventude], está-se no mesmo patamar. A distinção reside no efeito implícito que o termo enseja. Segundo Pagès, “*J’accuse = Je dois être accusé*”. A fala de Zola carrega outra fala, seu retorno, uma resposta judiciária, um processo. Neste sentido “Eu acuso = Eu devo ser acusado” condensa, convida à resposta e, principalmente produz uma seqüela – é o ato perlocucionário que o caracteriza. A relação entre acusar e ser acusado, a consequência imediata do seu ato perlocucionário é demonstrada pela frase que dá seqüência à serie de acusações:

“En portant ces accusations, je n'ignore pas que je me mets sous le coup des articles 30 et 31 de la loi sur la presse du 29 juillet 1881, qui punit les délits de diffamation. Et c'est volontairement que je m'expose”

[“Ao publicar essas acusações, eu não ignoro que incorro nos artigos 30 e 31 da lei de imprensa de 29 de julho de 1881, que pune os delitos de difamação. E é voluntariamente que me exponho”]

Há ainda uma distinção relevante quanto ao termo *J’accuse*, título da missiva e objeto da presente análise. É que apesar do título ser dado *a posteriori* e por outro que não o seu autor, introduz ainda um outro complicador na sua análise, pois enquanto título – “*J’accuse...!*” – há ainda outra figura de retórica, a aposiopese³⁴, marcada pelas reticências. Esta interrupção caracteriza não somente a ameaça implícita do conteúdo da missiva como antecipa o seu efeito perlocucionário. Não é à toa que Pagès sinaliza o retorno gráfico de ‘*J’accuse...!*’, no jornal ‘*anti-J’accuse*’³⁵, o qual responde a palavra performativa de Zola com o sussurro de desdém: ‘*psst...!*’

Retomando ainda uma vez mais o recurso anafórico observado em Rousseau e Zola, ele é também utilizado por Hugo tanto em ‘*Napoléon-le-Petit*’, como no poema ‘*Les Châtiments*’ (Dabouis & Giniès, 2003: 176/177):

“...vous avez eu beau bannir par milliers les républicains; (...) vous avez beau avoir des casemates; (...) vous avez beau vous être parjuré; (...) vous avez beau avoir massacré; (...) vous avez beau avoir fait tout cela; vous avez beau faire venir tous ces noms à l’esprit; 9...) vous n’êtes qu’un drôle.”

³⁴ Recurso oratório que interrompe intencionalmente algo no meio de uma frase, geralmente caracterizado pelo uso a reticência

³⁵ Foirain e Caran d’Ache publicam em 5 de fevereiro de 1898 o seu contra-J’accuse, “psst...!”.

*“Pusque le juste est dans l’abîme,
Puisqu’on donne le sceptre au crime,
Puisque tous les droits sont trahis,
Puisque les plus fiers restent mornes,
Puisqu’on affiche au coin des bornes
Le déshonneur de mon pays;”* (Dabouis & Giniès, 2003: 183)

No que concerne propriamente ao tratamento dos culpados, os textos de Hugo e Zola guardam também muitas semelhanças. Seja no descrédito dos inimigos: em *J’accuse*, Paty de Clam conversa ‘avec les esprits’ [com os espíritos], o general Mercier ‘semble médiocre’ [parece medíocre], os peritos são acusados de mentir ao menos que um ‘examen médical ne les déclare atteints d’une maladie de la vue et du jugement’ [um exame médico os declare atingidos por uma doença dos olhos e do juízo]; enquanto em Hugo, Napoleão III adquire adjetivos nada lisonjeiros, como ‘voleur’, desprovido de ‘*ressemblance avec l’empereur*’³⁶, um ‘bouffon’. O menosprezo aos adversários também está presente em ambos. A denominação do grupo adversário aparece em ambos, inclusive, sob a mesma designação: ‘la tourbe’ [a turba, o bando]. Em Zola, ‘*Et à qui donc dénoncerai-je la tourbe malfaisante des vrais coupables, si ce n’est à vous, le premier magistrat du pays?*’ [“E a quem, então, eu denunciaria o bando perverso dos verdadeiros culpados, se não ao senhor, o primeiro magistrado do país?”]; enquanto que em Hugo, ‘*M. Bonaparte a eu pour lui la tourbe des fonctionnaire, les douze cent mille parasites du budget, et leurs tenants e aboutissants, les corrompus, les compromis, les habiles; et à leur suit, les crétins, masse notable.*’ [O Sr. Bonaparte teve para si a turba de funcionários, os um milhão e duzentos mil parasitas do orçamento e suas circunstâncias e detalhes, os corrompidos, os comprometidos, os hábeis; e na sequência, os cretinos, massa notável] (Dabouis & Giniès, 2003: 169-170)

A ridicularização dos adversários aparece também em Voltaire quando ele fala da veneração do corpo do jovem Calas morto pelas pessoas de Toulouse:

“Un moine lui arracha quelques dents pour avoir des reliques durables. Une dévote, un peu sourde, dit qu’elle avait entendu le son des cloches. Un éte apoplectique fut guéri après avoir pris de

³⁶ Napoleão III é constantemente comparado por Hugo com o verdadeiro imperador, Napoleão, seu tio. O menosprezo pelo primeiro aparece logo no título ‘Napoléon-le-Petit’.

l'émétique.” (Dabouis & Giniès, 2003:132)

[Um monge arrancou-lhe alguns dentes para ter relíquias duráveis. Uma devota, um pouco surda, disse que escutara o som dos sinos. Um padre apoplético foi curado após ter tomado o vomitório] (Voltaire, 2000: 07)

As semelhanças entre os textos assim como a análise dos recursos retóricos não se esgotam por aqui. Uma análise mais minuciosa poderia se estender por muitas páginas. Porém, ainda resta examinar algo que será crucial no decorrer deste trabalho: os limites na análise retórica e estilística diante do forte apelo narrativo e literário de *J'accuse*.

1.4. Inscrição Imaginária

Já se tratou da polarização entre bem e mal, luz e sombra na escrita de Zola, comparando-se, inclusive, com sua obra e teorias. Já se falou também nos recursos de estilo como a partir da recorrência da anáfora tanto em *J'accuse*, como nos seus predecessores. Trata-se agora, porém, de mostrar a interpenetração do elemento literário dentro de uma espécie de ‘trama’ do caso Dreyfus.

Antes de prosseguirmos, porém, retomemos as características do gênero carta aberta até aqui pensado: a marca da ausência do receptor e a suspensão temporal entre o que se passou e o futuro esperado, a articulação entre dois universos sociais e a constituição de um mundo dual como explicitação de um conflito. No caso de *J'accuse*, além das características listadas, há que se agregar ainda toda uma filiação literária e, em relação ao caso Dreyfus, a dita interpretação literária na ‘trama’ dos acontecimentos. A interpenetração aparece desde a forma de inserção de Zola no debate, segundo Pagès:

“Zola argumente en proposant d’abord un récit, il pense par une fiction. Plutôt qu’une argumentation détaillée, J’accuse offre une matrice argumentative que d’autres pourront approfondir plus tard (...) Zola croyait, en écrivant J’accuse, qu’il développerait plus tard ce récit. Car il est entré dans le combat de l’affaire Dreyfus, en novembre 1897, avec cette idée qu’il en serait un jour le romancier, que cette histoire était ‘passionante’, possédait des personnages hors du commun, et qu’il fallait la représenter sous une forme littéraire. Et puis, il abandonnera cette idée, la jugeant même scandaleuse, à partir de son retour d’exil, en juin 1899 (...) Mais, en janvier 1898, il possède, au fond de lui-même, cette idée que ce

qu'il doit élaborer, c'est un dossier clair, avec toutes les pièces parfaitement juxtaposées les unes à côté des autres, comme il le fait quand il compose un roman. Comment définir J'accuse, dans cette perspective? Tout simplement, como l'ébauche de ce roman futur – l'ébauche au sens zolien du terme, c'est-à-dire l'énoncé d'un drame, le schéma d'une trame narrative et la position des différents personnages les uns par rapport aux autres.” (Pagès, 2003)

[Zola argumenta pensando primeiramente num enredo, pensa através da ficção. Mais do que uma argumentação detalhada, *J'accuse* oferece uma matriz argumentativa que outros aprofundariam mais tarde (...) Zola acreditava, ao escrever *J'accuse*, que ele desenvolveria mais tarde este enredo. Pois ele entrara no combate do caso Dreyfus em novembro de 1897, com esta idéia de que ele seria um dia o romancista do caso, que esta estória era apaixonante, possuía personagens fora do comum, e que deveria ser representada sob uma forma literária. Depois, ele abandonaria esta idéia, julgando-a mesmo escandalosa, a partir de seu retorno do exílio, em junho de 1899 (...) Mas, em janeiro de 1898, ele trazia, no fundo de si mesmo, esta idéia que o que ele devia elaborar era um dossiê claro, com todas as peças perfeitamente justapostas, umas ao lado das outras, como ele fazia quando escrevia um romance. Como definir *J'accuse*, nesta perspectiva? Simplesmente, como esboço deste romance futuro – o esquema de uma trama narrativa e o posicionamento dos diversos personagens uns em relação aos outros]

O esboço de um romance futuro, no sentido zoliano: a enunciação de um drama, o esquema de uma trama narrativa e a posição dos diferentes personagens uns em relação aos outros. É a partir desta construção imaginária que Zola se inscreve, a princípio, na história do caso Dreyfus.

“Os historiadores (e, de outra maneira, também os poetas) têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento do verdadeiro, falso, e fictício que é a trama do nosso estar no mundo” (Guinzburg, 2007: 14). Na tradição retórica, assim como na pictórica, houveram procedimentos que buscavam comunicar uma espécie de “efeito de verdade”. Ginzburg reconstrói a partir de algumas referências históricas, retóricas e pictóricas, a idéia de *enargeia* [vividez] nos antigos. Em um fragmento das Histórias de Políbio, citado por Estrabão, para demonstrar a veracidade de Homero, Políbio conclui acerca de sua argumentação: *“... e o objetivo para o qual tendem*

esses detalhes é a vividez, como nas cenas de batalha; o objetivo do mito, ao contrário, é o de agradar ou assombrar...” (Guinzburg, 2007: 19). No universo pictórico, Guinzburg cita Plutarco em seu elogio da “vivacidade pictórica” (*graphike enargeia*) de Tucídides:

“... Assim, com sua prosa, Tucídides se esforça sempre para obter essa eficácia expressiva, desejando ardentemente fazer do ouvinte um espectador e de tornar vivos para que os lê os fatos emocionantes e perturbadores dos quais eram testemunhas oculares.” (Guinzburg, 2007: 23)

Tanto a relação entre retórica e poesia, como entre pintura e poesia parecem levantar a questão deste “efeito da verdade”. Não se pode deixar de considerar que a noção de verdade, como efeito da vividez nos antigos, possui uma longa história cujos processos de controle e comunicação mudaram enormemente ao longo do tempo. Somente em termos de contraposição, a idéia de ‘efeito do real’ em Barthes (2004a), remonta a mesma idéia de eficácia expressiva, para mostrar que no realismo, a nova verossimilhança produz uma ilusão referencial indesejada, uma espécie de verossimilhança inconfessa cuja finalidade estética dá ao real um caráter de artificialidade. O barômetro em cima do piano da casa da Sra. Aubain, em *Um coração simples*, de Gustave Flaubert, é apenas um índice dessa ilusão referencial que clama pela sua existência, parecendo dizer: “eu sou o real”. Apesar de questionável a redução do conto flaubertiano a constantes ícones de anúncio do real, a impressão deixada pelos objetos ou descrições do ambiente do conto carregam em si essa espécie de busca do olhar atento do leitor.

Guinzburg retoma mais especificamente – para tratar da idéia de verdade e do real e da relevância de um enquadramento histórico para ambas – a relação entre verdade e ficção no caso de Martin Guerre, passado no século XVI, na França. Guerre deixou família e filhos abruptamente e não regressou até que um outro homem, anos depois diz ser Martin Guerre, convence a quase todos sobre a sua história e vai morar com a mulher e os filhos do verdadeiro Guerre, requisitando a herança do pai deste. O tio do verdadeiro Guerre, porém, suspeita do impostor e sai a procura de informações. Ele consegue levar o caso ao tribunal e durante o julgamento o verdadeiro Guerre retorna. Esta história dramática inspirou romancistas, historiadores e juristas. Alexandre Dumas (pai) incluiu uma versão

ficcionalizada no romance *Les deux Dianas*. A mesma história também foi montada como um melodrama em três atos, por Charles Hubert's, intitulado “*Les Faux Martinguerre, ou la Famille d'Artigues*”, encenada pela primeira vez no *Théâtre de la Gaîté*, em Paris, no dia 23 de agosto de 1808 (Cooper, 1996: 103).³⁷

Natalie Zemon Davis, ao tentar reconstituir o caso em *O Retorno de Martin Guerre*, teve de se contentar com “re-elaborações literárias”, uma vez que os autos do processo foram perdidos. Ou seja, na tentativa de buscar a história, Davis depara-se com re-elaborações. É tudo o que resta ou o que fica daquela situação, suas re-elaborações. Por mais aproximado que busque ser o discurso historiográfico da realidade, ainda assim as lacunas, em grande medida, permanecem.

Também em relação ao caso Dreyfus, situação semelhante se verifica. Há, diferentemente, um registro dos processos e um material primário resgatável, mas, no discurso *dreyfusard*, como já visto, a sua natureza pressupõe um esforço na elaboração, passo a passo, de uma argumentação sustentável e verossímil, em oposição ao discurso constituído e oficial dos seus opositores

Além disso, o caso ultrapassa, sobremaneira, a figura de Dreyfus. Ele mesmo estava persuadido disso, segundo Bredin (1993). Chegou a expressar a um *dreyfusard* que “*O Dreyfus símbolo da Justiça não sou eu ... Este Dreyfus fostes vós que o criastes*”. Enquanto para os que lutavam por uma causa, o caso era apenas um momento do combate pela justiça ou uma etapa na transformação da sociedade, para ele, no dia seguinte à decisão da Corte de Cassação que lhe devolvia a honra, estava tudo terminado. Bredin afirma, inclusive, que “*foi dito e repetido que Dreyfus, se não fosse Dreyfus, seria antidreyfusard*” (Bredin, 1993: 560).

Independentemente de Dreyfus e, de certa forma, a despeito dele, a temática do caso, assim como uma certa qualidade romanesca, traz à tona elementos essencialmente literários. Esta espécie de “inscrição imaginária” que envolve o caso é lembrada por Pagès. Ele cita, por exemplo, que um folhetim no *Le Petit Journal* pode ter inspirado certos

³⁷ Neste artigo, Cooper busca reconstruir as fontes de elaboração do melodrama, no qual o camponês Martin Guerre é “promovido” à conde. A autora acredita que uma das fontes fosse o livro “*Causes célèbres*”, de François Gayot de Pitaval, uma coleção de casos jurídicos célebres publicado no século XVIII. A inspiração jurídica para o melodrama mostra uma relação bastante próxima entre a comoção popular angariada nestes casos célebres e seu estímulo para a criação literária.

aspectos da ação factual do comandante Henry³⁸. A obra em questão é intitulada ‘*Le deux frères*’, de Louis Létang:

“L'intrigue met en scène un officier qui fabrique, avec beaucoup d'habileté, une fausse lettre et réussit à la mettre sur le compte de son rival, en l'accusant de trahison. En s'appuyant sur l'aide que lui apportent les calomnies d'un journal nationaliste, il parvient à ses fins: son rival est arrêté, emprisonné, et n'échappe que de justesse à la mort...” (Pagès, 2003)

[A intriga coloca em cena um oficial que fabrica, com bastante habilidade, uma carta falsa e é bem sucedido ao atribuí-la ao seu rival, acusando-o de traição. Auxiliado pelas calúnias publicadas por um jornal nacionalista, ele alcança seus objetivos: seu rival é preso, encarcerado e por pouco não escapa da morte..]

Este caráter romanesco da história é também retomado por um correspondente do *Times*, em 14 de janeiro de 1898, um dia após a publicação de *J'accuse*. Ele cita o exemplo do julgamento final de *Alice no país das Maravilhas*, de Lewis Carrol, comparando o fantástico e o inverossímil de ambos os processos (alusão provável à absolvição de Esterhazy): “*le délire imaginaire de Lewis Carrol anticipe sur le délire documentaire de l'affaire Dreyfus! Précédant le réel, la fiction permet de la comprendre*” (Pagès, 2003) [o delírio imaginativo de Lewis Carrol se antecipa ao delírio documentário do caso Dreyfus! Precedendo o real, a ficção permite compreendê-la] . Assim, também foi a primeira aproximação diante do caso: o interesse pelo drama humano aí contido.

1.5. Conclusões parciais

J'Accuse inaugura, portanto, uma ruptura. Ruptura, esta, que parece transformar os fragmentos em um retrato com luz e sombra, com bons e maus, que ressalta como gênero um estado de ausência do destinatário, assim como temporal entre o passado e um futuro anunciado, que retoma filiações literárias e, mais do que isso, que coloca em jogo o real e o imaginário no cruzamento entre a inspiração, o engajamento e as diversas perspectiva de leitura que o texto oferece ao leitor. Oferece, portanto, um retrato

³⁸ Na carta, Zola superestima a atuação de du Paty de Clam. De fato, ele deve grande parte das informações a Bernard-Lazare, em cuja última brochura, publicada em meados de janeiro, acusa muito fortemente o comandante. Zola esquece-se, por exemplo, de citar a participação decisiva do comandante Henry, Hubert Joseph Henry. Ver Retratos (anexo 3).

incompleto, um retrato que se elucida nos cruzamentos efetuados pelo leitor que reconstitui este universo temático que representa ainda o caso Dreyfus.

Esta ruptura amplifica-se para inúmeros possíveis lados: na entrada em cena dos intelectuais, no desandar do caso, na obra de Zola, na importância da imprensa, no descolamento de seus predecessores. *J'accuse* pode, por fim, ser pensado em dois duplos que se interpõe recorrentemente: literatura e política e literatura e história. No primeiro duplo, a literatura oferece sua singularização no ato da escrita – pelos recursos oratórios ou narrativos – no segundo, a interpenetração faz com que se veja, numa perspectiva mais atualizada, o texto como um discurso possível, perspectivando e introduzindo uma distância crítica ao elemento simbólico e emblemático que a missiva representa na história. Na sua interpenetração, história e literatura formam um duplo discursivo e representativo do caso.

No sentido da crítica à missiva, vale a pena tratar brevemente de uma crítica à *J'accuse* de 1988 (Barbérís, 1998). No intuito de reler o mito constituído em *J'accuse*, Barbérís faz uma leitura ideológica da carta mostrando de um lado o discurso de superfície e de outro o pano de fundo. A partir daí, busca mostrar a transformação do dreyfusismo não mais concebido como uma idéia, mas como cimento e vetor de ascensão social. Apesar do anacronismo da análise, Barbérís ressalta um aspecto importante, qual seja, a transformação dos significados no tempo, transformação esta que será fundamental para se pensar a recepção em diferentes momentos.

Se Zola viu o caso na perspectiva da verdade e da justiça, parece muito mais verossímil, vê-lo hoje do ponto de vista de uma verdade e de uma justiça. Enfim, a ‘circunstância’ estranha à linguagem em *J'accuse* parece, na atualização³⁹ da sua leitura, parece contribuir – mais do que o próprio âmbito de reconstituição dos fatos – para uma ampliação do seu significado como elemento político, literário e histórico. É esta ampliação semântica que faz de *J'accuse* um texto referencial para se pensar a recepção do caso Dreyfus no Brasil, principalmente nos meios literários, ainda que estes mesmos meios se configurem de forma absolutamente diversa nos dois países, França e Brasil.

Nas rupturas que enseja, *J'accuse* lança luz sobre uma verdade obscurecida

³⁹ No texto “A noção de construção”, de J. Tynianov (1999), há uma idéia que remete a esta concepção do pensar a obra literária como uma forma dinâmica manifesta no princípio da construção, ou seja, introduz-se, a despeito das críticas aos formalistas, a dimensão histórica nos princípios materiais da literatura internamente ao texto.

apontando para questões políticas, sociais e literárias do século vindouro; porém, também resgata, paralelamente, toda aquela ‘*dramatis personae*’ pertencente ao processo Dreyfus e ao imaginário dos séculos que a precedem. Para ser lido por seus contemporâneos e, principalmente, pelas massas, *J'accuse* evoca um estilo reconhecido pelo seu tempo e uma forma de diálogo e debate que Zola já conhecia há tempos. Seu mundo dual permeia não somente a missiva, como sua obra de polêmica e sua teoria naturalista, e é este mundo que na maioria das vezes, aparecerá na recepção brasileira: um estilo melodramático peculiar ao contexto, mas particularmente estranho ao leitor de hoje, apesar de sua permanência difusa como veremos no estudo sobre o gênero melodramático e suas principais características.

Capítulo 2: Modo melodramático nas representações do caso Dreyfus

Dentro do contexto do estudo da recepção do caso Dreyfus no Brasil, a publicação de *J'accuse* – como marco de inflexão no curso dos acontecimentos e como referência em termos de escrita e estilo – representa a referência de diálogo e perspectiva às quais nos ateremos na análise dos textos de recepção. Duas ferramentas teóricas foram fundamentais para tanto. Primeiramente, a divisão, realizada por Arendt, entre caso e processo e a relação deste universo processual e “literário” na sua filiação ao século precedente e a toda uma “*dramatis personae*” típica do universo dos duelos e da imaginação folhetinesca. Em segundo lugar, a estética⁴⁰ melodramática nos termos de Peter Brooks (1995), ou seja, como modo de imaginação compartilhada em um mundo que romperia com as referências sagradas e estabelecidas e que mantivera ainda na sua forma de construir histórias uma constante busca pelo sentido global. Como uma presença difusa, este estilo estaria presente em suas características particulares como parte da experiência de Brooks, leitor de romances realistas. Com o intuito de examinar um pouco mais a fundo este gênero melodramático e sua utilização como modo de imaginação em Brooks, faremos a princípio algumas considerações sobre o gênero e o estilo.

2.1. Considerações Teóricas e Históricas

Seja pelo pouco estudo dedicado ao tema, seja em função de seu caráter popular – muitas vezes diminuído na história –, seja pela sua rápida existência como gênero clássico, seja pela sua filiação eminentemente teatral, o fato é que o gênero melodramático é, na maior parte das vezes, considerado um gênero “menor”. Ao estudar o teatro melodramático, Pierre Frantz fala deste descrédito concedido ao gênero:

“Il n’est écrit qu’à travers deux figures si fréquentes de l’histoire littéraire, celle de la décadence et celle de l’enfance. Le Mélodrame par exemple, est décrit tantôt comme l’ultime décadence de la tragédie, tantôt comme l’ultime décadence du drame romantique. Il

⁴⁰ Utilizarei como sinônimos para tratar deste elemento melodramático nos textos sobre o caso Dreyfus termos como estética, estilo, modo ou imaginação. Não atribuo diferenciação entre eles, mas a idéia central passa pela imaginação melodramática (*melodramatic imagination*), porém para não utilizar a mesma palavra demasiadamente, optei pela alternância dos termos acima citados. É importante ressaltar ainda que o termo estilo utilizado aqui está associado a um modo de imaginação e não a uma análise filológica ou retórica do discurso.

est victime d'un reproche majeur et général: il est populaire, boulevardier, vulgaire...” (Frantz, 1976: 151)

[Ele é descrito através de duas figuras frequentes na história literária, a da decadência e a da infância. O Melodrama por exemplo é descrito tanto como o declínio final da tragédia como do drama romântico. É vítima de uma crítica fundamental e geral: é popular, típico dos boulevards, é vulgar...]

Este gênero vulgar e desacreditado, porém, deixa marcas profundas no imaginário do século XIX. E é a partir deste universo difuso na sua presença que se procurará pensar a recepção do caso Dreyfus; neste terreno limítrofe entre a literatura e a sociedade, a literatura e a história e, por fim, entre a figura do escritor e a imprensa como veículo de divulgação e representação da realidade, por vezes menos real do que alegam os mais puristas representantes da imparcialidade jornalística. Inicialmente, porém, trataremos brevemente do gênero melodrama. Pouco abordado e, de certa maneira, vítima de pré-julgamento, o melodrama clássico se situa entre fins do século XVIII e começo do século XIX, particularmente representativo na França e tendo como grande representante Guilbert de Pixérécourt (1773 – 1844).

Não são todos os autores que tratam do gênero, porém, que pensam o melodrama a partir de sua periodização clássica. Eric Bentley, em *The Life of the Drama*, trata do gênero não a partir de sua constituição ou relacionando-o a eventos históricos, mas simplesmente como impulso para dramatização (Bentley, 1975). Marca o nascimento e morte, portanto, em períodos absolutamente distintos da maioria: o início com o Teatro popular Vitoriano e o fim, com ressalvas, com o Naturalismo. Com ressalvas, pois, para Bentley o melodrama não configura um gênero, nem um estilo, mas a “*quintessência do drama*”. Diametralmente oposta à perspectiva de Bentley, é a concepção do melodrama em Ubersfeld. Para a autora, o melodrama é uma forma teatral fixa, rigidamente codificada e cujos limites cronológicos são relativamente restritos e claros (Ubersfeld, 1976). Ubersfeld segue a cronologia da maioria dos autores estudados, mas difere de quase todos com um olhar que relaciona os dois momentos – de nascimento e morte – aos acontecimentos históricos e sociais. Marca em 1797 a sua forma definitiva associando ao momento do fim da Revolução e sua morte por volta de 1822-1823, ligada ao assassinado do duc de Berry,

“*signe d’un effondrement définitif de la vieille monarchie*” [signo de um colapso definitivo da velha monarquia] (Ubersfeld, 1976: 194). A autora entende o gênero, particularmente, como uma formá teatral imaginada pela burguesia ao povo, em cujo espaço é feita uma “reconciliação imaginária de uma sociedade”.⁴¹

Com um olhar mais “sociológico”, Thomasseau parte de um diagnóstico, segundo ele, rápido e errôneo, para o qual a Revolução e o Império seriam simples períodos de incubação do romantismo (Thomasseau, 1976)⁴². Assim como a maioria das análises, excluindo-se nesta lista a perspectiva de Bentley, Thomasseau pensa o gênero na sua função didática de reconstrução nacional, moral e religiosa. Classifica o melodrama em três tipos: heróico ou histórico, burguês e fantástico, mas centra sua análise somente no primeiro, segundo o autor, o melodrama clássico. Porém, sob a passagem do heróico ao burguês, explica:

“Pratiquant en effet le culte de la vertu triomphante et de la toute-puissance de la Providence, il [mélodrame heroïque] contribue à bâtir l’assise d’une éthique bourgeoise respectant l’autorité de Dieu, de l’État, du paterfamilias; il cherche à protéger les valeurs du culte, la hiérarchie sociale, la propriété, la famille” (Thomasseau, 1976: 171-172)

[Ao ressaltar o culto à virtude triunfante e à onipotência da Providência, o melodrama heróico contribui para construir as bases de uma ética burguesa que respeita a autoridade de Deus, do Estado, do paterfamilias; procura proteger os valores do culto, da hierarquia social, da propriedade, da família]

Apesar de apontar algumas características importantes do gênero, Thomasseau concentra sua análise no exame da censura no período de Bonaparte, chegando à conclusão de que o fato do melodrama encontrar sua fórmula definitiva no momento em que Napoleão afirmava sua autoridade fez do gênero ao mesmo tempo que uma escola de instrução cívica

⁴¹ É importante ressaltar que a autora não pensa o teatro como reflexo da sociedade, mas como “*l’image qu’une classe donnée se fait d’elle-même et de sa place dans l’univers social*” [a imagem que uma determinada classe faz de si mesma e de seu espaço no universo social] (Ubersfeld, 1976: 194).

⁴² Quase todos os autores estudados que tratam do tema partem de uma premissa comum: a ausência de análise sobre o assunto em função de sua associação com um gênero popular, relacionando o melodrama a uma espécie de “gênero das trevas”. Recorro à metáfora para relacionar o melodrama ao período da Idade Média, anteriormente chamada de Idade das Trevas, mas que vem sendo objeto de análise dos estudiosos por se tratar, acredito, de um período bastante rico que poderia revelar, entre outras coisas, ferramentas indispensáveis para se pensar, no plano literário, a relação entre a sociedade e a linguagem.

e moral, um instrumento de propaganda política e militar e um meio de ‘entretenimento’ para o grande espetáculo e o grande público. Este grande público que na maioria das análises é o alvo central do teatro melodramático amplia-se na perspectiva de Julia Przybos. No seu estudo sobre o teatro melodramático, a autora resgata a perspectiva do sagrado e a presença do rito para tratar do gênero, na tentativa de explicar a função purificadora da violência (relacionada aqui à idéia de *catharsis* na tragédia) em meio à abolição do Antigo Regime e ao desregulamento social provocado pela crescente ausência de elementos integrativos (Przybos, 1987). Przybos, diferentemente da maioria dos autores citados anteriormente que associam o público do melodrama às camadas mais pobres da população, chama a atenção para a popularidade do melodrama em todas as classes sociais:

“En cherchant à plaire d’abord à un public appartenant à une classe sociale particulière, les auteurs de mélodrames se sont trouvés répondre à des besoins qui étaient ceux de toute la société, parce qu’ils sont ceux de l’homme en général” (Przybos, 1987: 77)

[Buscando a princípio agradar a um público pertencente a uma classe social específica, os autores de melodramas acabam respondendo às necessidades de toda a sociedade, uma vez que são estas as do homem em geral.]

De sua perspectiva teatral-mítica, a análise de Przybos relaciona o melodrama ao quadro de uma sociedade altamente hierarquizada – trata-se, portanto, ainda de uma tentativa de resgatar os modelos aristocráticos e não da afirmação de uma ideologia burguesa – cujo objetivo central é o re-estabelecimento de uma ordem original. Por isso, em grande medida, a associação entre um público e o homem em termos gerais. Nesta ampliação do universo melodramático, a autora acaba revelando uma violência contida neste gênero teatral que estaria diretamente ligada ao apagamento dos valores tradicionais e à ruína das estruturas sociais. Mais do que isso, esta violência estaria relacionada a uma espécie de *catharsis* moderna, a partir de uma estrutura rigidamente codificada, da qual o conflito é absolutamente excluído. Neste sentido, Przybos parte de uma perspectiva muito semelhante à de Peter Brooks (1995), a quem a autora remete constantemente, para entender o modo ou o estilo melodramático.

Brooks, por sua vez, parte de uma necessidade em compreender um elemento

que o autor sentia ser parte de sua experiência como leitor de grandes escritores; elemento este que não estaria restrito à estética realista, mas ligado, de alguma maneira, às formas populares. Distante de uma perspectiva ligada à constituição do gênero, seja este clássico ou não, o autor busca reconhecer na imaginação melodramática elementos do trabalho de escritores como Balzac, James ou Dostoiévski. Mais do que isso, ele situa o estilo ou modo melodramático como uma “*inescapável dimensão da consciência moderna*” (Brooks, 1995: VII). Quanto à sua importância, Brooks afirma:

“...that melodrama is a form for a Post-Sacred Era, in which poralization and hyperdramatization of forces in conflict represents a need to locate and make evident, legible, and operative those large choices of ways of being which we hold to be of overwhelming importance even though we cannot derive them from any transcendental system of belief” (Brooks, 1995: VIII)

[...o melodrama é uma forma para uma Era Pós-Sagrada, na qual a polarização e a hiper-dramatização das forças em conflito representam uma necessidade de encontrar e tornar evidente, legível e operativa a ampla gama de escolhas possíveis de modos de vida que acreditamos ser de extrema importância apesar de não conseguirmos mais derivá-la de nenhum sistema de crenças transcendental]

Uma necessidade de representação que permite que as forças em conflitos se mostrem em sua evidência e legibilidade. Uma forma de organização de um mundo a cada momento mais repleto de significados possíveis, os quais, por sua vez, fomentam a criação de novos significantes, com um número ainda maior de significações possíveis. A estética melodramática aparece aqui como uma das possibilidades de redução de um universo caótico, sem referências.

Sob perspectiva semelhante, Jean Paul Davoine recupera a relevância dos epítetos na construção do universo dual melodramático (Davoine, 1976). A partir da justaposição de dois tipos de enunciação na escrita melodramática, a saber: a emotividade e a grandiloquência justaposta à retórica clássica⁴³, Davoine pensa a escrita hiperbólica do melodrama a partir de uma linguagem partilhada: “*...comme tout le monde parle cette*

⁴³ Interessante notar que a mesma relação entre uma origem trágica e a formação de um gênero “popular” é proposta aqui a partir da perspectiva da linguagem.

langue, cela a pour effet de réduire à peu des choses les différences idiolectales” [como todos falam esta língua, esta tem por efeito a redução das diferenças idioletais⁴⁴ a poucos elementos] (Davoine, 1976: 190). É, portanto, uma forma de linguagem compartilhada durante uma época, cujo efeito seria o de reduzir as diferenças relacionadas ao domínio da língua como hábito individual da fala⁴⁵. Os procedimentos do estilo são, segundo Davoine: a alegorização dos personagens e a recorrência aos epítetos, os quais têm como efeito a generalização e a despersonalização.

A generalização e a despersonalização no melodrama constituem os elementos necessários para um desejo expresso neste estilo, segundo Brooks (1995): o desejo de “*tout dire*”. Esta linguagem essencialmente metafórica, pensada a metáfora como “*transição entre contextos*”⁴⁶, permite a construção de um outro mundo maniqueísta, com morais absolutas, no qual o mal é diametralmente oposto ao bem. Segundo Brooks, a violência e o extremismo da reação emocional e da implicação moral que é possível encontrar no melodrama são resultado da ausência de uma fundação clara: “*To the uncertainty of the tenor corresponds the exaggeration, the heightening of the vehicle*” [À incerteza de sentido corresponde o exagero, a exacerbação da forma] (Brooks, 1995: 11). A abordagem de Brooks enfatiza o melodrama como uma forma moderna, forma esta que é marcada simbolicamente (e realmente) pela liquidação final do Sagrado tradicional, suas instituições representativas (Igreja e Monarquia), o estilhaçamento do mito da cristandade, a dissolução de uma sociedade orgânica e hierarquicamente coesa e a invalidação das formas literárias tradicionais⁴⁷.

Em muitos momentos, o melodrama pode ser confundido com o trágico ou o romântico. Se, de um lado, o estilo melodramático parte de premissas do universo trágico, guarda também afinidades com o estilo romântico. É fundamental para a sua compreensão entender suas peculiaridades em relação a ambos. Em consonância com o trágico, o

⁴⁴ O termo idioletoal refere-se a um conjunto de características específicas da língua próprias de um único indivíduo e considerada num dado momento. Trata-se, portanto, de uma relação entre o indivíduo e sua época.

⁴⁵ Do ponto de vista lingüístico e particularmente de Saussure, trata-se do universo da *parole*, como manifestação do sistema da *langue*. Saussure (2000).

⁴⁶ Conceito de I.A Richards reproduzido por Brooks.

⁴⁷ Este ponto é particularmente abordado na conclusão do livro, quando Brooks atribui a Flaubert uma verdadeira transformação da forma sem recair constantemente nas generalizações típicas do estilo melodramático compartilhado como expressão corrente.

melodrama também busca abarcar o todo, porém, diferentemente, não depende de um compartilhamento comunal de um corpo sacro, até mesmo porque é resultado, segundo Brooks, do colapso do sagrado. Diante do romântico, se ambos representam uma reação à dessacralização e se a emotividade é um elemento em comum, o diferencial parte da relação entre a imagem do sujeito, no romantismo como agente da ação, no melodrama, como passividade e supra-personalização. O personagem no melodrama é a representação identitária de uma figura, seja ela a do herói, a da vítima ou a dos coadjuvantes de ambos os lados, é como uma entidade. Além disso, está na maioria das vezes ligada ao personagem mais frágil, uma mulher, uma criança ou qualquer vítima de injustiça social. Isto se dá, em grande medida, pois o estilo traduz-se numa tentativa de pacificação dos conflitos e de resolução, ainda que temporária, de conflitos não curados. A constituição da individualidade no romantismo está, de outro lado, muito mais ligada à representação burguesa que no melodrama.

2.2. Do melodrama ao melodramático (do substantivo ao adjetivo)

O enredo do melodrama é simples, assim como suas regras enquanto modo de imaginação. Pois, como dito antes, não se trata aqui de reconhecer o melodrama teatral em sua forma “clássica” ou original, mas como um modo possível e datado de ligação entre os homens pelo sentimento comum de compaixão e piedade. Podemos elencar aqui as mais importantes características deste modo de imaginação a partir do estudo de Brooks (1995): a busca do reconhecimento da virtude e da verdade, uma estrutura maniqueísta geral, a recorrência à figuras de linguagem características de um drama retórico, uma reformulação conclusiva como fechamento e, por fim, a constituição de uma espécie de “*tableau vivant*”, na representação daquilo que não pode ser expressado, na força da expressão como imagem, com força de signo e relação metafórica. Passemos brevemente por estes elementos.

Primeiramente, o típico melodrama trata de tornar a virtude visível e de reconhecê-la, num processo que se dá por meio de signos que a representam. Brooks nomeia esta característica fundamental do melodrama de “*Signo da Virtude*”. A simplicidade e o exagero da linguagem permitem este reconhecimento, na medida que os

signos deste reconhecimento são articulados na linguagem: “*they can be deployed in interplay and clash in such a manner that the struggle of moral entities is visible to the spectator*” [eles (os signos) podem ser inseridos na ação e impactarem de uma tal maneira que a luta das entidades morais se torna visível ao espectador] (Brooks, 1995: 28). A força das imagens no melodrama é exercida por meio da simplicidade organizativa e do exagero da linguagem, produzindo um impacto visual no leitor. Mais do que visível ao espectador/leitor, o reconhecimento da virtude deve ser tangível como reação emocional, como “*étonnement*” [surpresa]. O impacto diferencia-se aqui da reação trágica. Brooks distingue “*étonnement*”, como reação emocional, e “*admiratio*”, reação intelectual característica da *catharsis* trágica.

Esta reação emocional ao reconhecimento da virtude é um dos recursos usados tanto em *J'accuse* como na recepção, ainda que seja agora a verdade e não a virtude o objeto de reconhecimento. Na missiva de Zola, a eclosão [*éclat*]⁴⁸ que se dá é a da verdade e não a da virtude. A própria palavra “*éclat*” aparece na carta e anuncia, no seu encaminhamento, um outro elemento fundamental no estilo melodramático: a presença de forças da natureza como signo da alteração da ordem. Na carta, há uma tempestade que anuncia a revelação da verdade: “*...devant le terrible orage qui s'amoncelait, qui devait éclater, lorsque la vérité serait connue*” [“...diante da terrível tempestade que se formava, e devia eclodir, quando a verdade fosse conhecida”]. É a introdução do traidor que libera as forças do mal, uma versão melodramática da *catharsis* trágica, o momento crucial no qual a catástrofe irrompe. É o momento anterior ao reconhecimento. Também na estrutura do melodrama, as forças da natureza estão presentes no anúncio da alteração da ordem que se encaminha na direção do reconhecimento da virtude em perigo. Em *J'accuse*, é a verdade que está em perigo e a terrível tempestade anuncia a sua eclosão.

O resumo do enredo típico do melodrama poderia ser descrito da seguinte forma: uma sociedade em equilíbrio é transformada pela presença do traidor que acusa o

⁴⁸ De acordo com o Le Robert (REY, Alain (dir). **Le Robert – dictionnaire d'aujourd'hui**. Paris: Dictionnaire Le Robert, 1991), *éclat* pode significar um estilhaço, fragmento de um vidro quebrado, por exemplo; um barulho súbito e forte; assim com uma forte luz. Neste sentido, o uso da palavra eclosão permitiria uma dupla referencialidade – ainda que não haja um completo equivalente para o português: primeiramente, refere-se ao sentido de irrupção (fragmento ou som) e, em segundo lugar, ao sentido de iluminação. Manteve-se inclusive na tradução (Anexo 1) o mesmo termo nas várias recorrências da palavra.

herói de um crime do qual este último não pode se defender. O acontecimento altera toda a vida local e todo o decorrer da história é a narração desta luta pelo reconhecimento da virtude e da verdade.

Com esta estrutura, parece que Bentley tem alguma razão em pensar o melodrama como impulso básico para o drama, dada à organização estrutural: situação inicial, alteração da ordem, clímax e retorno à calma. O diferencial do estilo melodramático poderia ser transcrito na famosa expressão de Giuseppe de Lampedusa, “*cambiari per non cambiari*” ou “mudar alguma coisa para que tudo continue na mesma”. De fato, um segundo aspecto deste modo melodramático é exatamente o restabelecimento de uma situação anterior. O que faz desta estética um modo de criação reformista⁴⁹. Longe de reduzir o estilo, esta característica o amplia na sua significação enquanto experiência partilhada, pois revela na sua forma indícios de uma sociedade que busca a todo custo estabelecer referências universais perdidas na era pós-sagrada ou pós-revolucionária.

Uma terceira característica já bastante enfatizada e fundamental no estilo melodramático, segundo Brooks, é sua estrutura maniqueísta típica, tanto do ponto de vista da luta interna entre os personagens como na estrutura geral: “*Polarization is both horizontal and vertical – characters represent extremes, and they undergo extremes, passing from heights to depths, or the reverse, almost instantaneously*” [A polarização é tanto horizontal como vertical – os personagens representam extremos e passam por situações extremas, indo de um extremo a outro quase imediatamente] (Brooks, 1995: 36). Quanto às figuras de linguagem característica do estilo melodramático, Brooks elenca as mais presentes, todas conseqüências dos elementos anteriores, seja do exagero, seja da estrutura dual: a hipérbole, a antítese e o oxímoro. Um jogo de linguagem que expressa bem a linguagem melodramática é usado por Brooks para sintetizar as figuras retóricas típicas: “*nothing is UNDERstood, all is OVERstated*” (Brooks, 1995: 41) [Nada é sub-entendido, tudo é sobre-estabelecido].

Este “gênero expressionista” ou este estilo “*bigger-than-life*” nas palavras de

⁴⁹ Esta característica levou a muitas interpretações ideológicas do conteúdo e da forma no melodrama, porém, de um lado, o exame da censura em Thomasseau e, de outro, a percepção do estilo como revelador de elementos fundamentais do hábito corrente, ajudam a rebater críticas puramente ideológica e anacrônicas como a de Barbèris, apresentada no capítulo sobre *J'accuse*.

Brooks é uma derradeira tentativa de significação totalizante, de expressão de um mundo em sua plenitude de significantes. Na tentativa de “*tout dire*”, o melodrama, no seu sistema de oposições recria um mundo no qual as palavras aparecem como formulações insuficientes para o registro do signo. Na presença do “*tableau vivant*”, a expressão excessiva aparece juntamente com a ausência de expressão, uma estética da mudez nos termos de Brooks⁵⁰. Uma imagem equivalente aparece na análise de Frantz. Para este último, o espaço da cena oferece à palavra um quadro finito, cuja estética ele denomina de “*esthétique du Tableau*”, quadro este que dá ao símbolo uma força dramática e lança luz sobre a realidade (Frantz, 1976). O quadro é a própria imagem da linguagem em ato. Este “efeito da verdade” em Frantz remete a uma referência à qual vale a pena deter-nos um pouco mais.

Como já abordado acerca das frágeis fronteiras entre ficção e história em *J'accuse*, Guinzburg fala também de um “efeito da verdade” (Guinzburg, 2007), um procedimento ligado às convenções literárias utilizado pelos historiadores antigos e modernos que consideravam parte de sua tarefa comunicar uma certa experiência imediata [*enargeia*]. A idéia por trás da *enargeia* era a comunicação da ilusão da presença do passado, sua presença efetiva. Também Barthes (2004a), ao tratar do “efeito do real”, remonta uma idéia de eficácia expressiva. Talvez o “barômetro” da Sra. Aubain, como ícone do anúncio do real, seja melhor representado pelo “*tableau vivant*” do estilo melodramático de Brooks que, na ausência de representação pela palavra, na sua premência gestual, “*gives the spectator the opportunity to see meanings represented, emotions and moral states rendered in clear visible signs*” [dá ao espectador a oportunidade de visualizar o significado representado, as emoções e os estados emocionais sintetizadas em signos claramente visíveis] (Brooks, 1995: 62). Um drama do significante enquanto outra representação possível, poderia-se pensar.

Este aspecto gestual foi também estudado por Kristeva no ato de reivindicar uma abertura da palavra para o universo da ação (Kristeva, 1968). No intuito de estudar este componente semiótico, a autora dá ao texto indicativo do gesto o correlato lingüístico

⁵⁰ Os heróis do melodrama são desprovidos de expressão. Disso resulta sua mudez e a incapacidade de expressão deste herói.

da anáfora (repetição de uma ou mais palavras no princípio de duas ou mais frases). Para ela, a função anafórica representa uma abertura, “*le geste qui indique*” [o gesto que indica]. A função anafórica forneceria uma extensão além de representar os dois pontos da fala e da escrita⁵¹.

Apesar de à primeira vista parecer contraditória a coexistência entre expressividade excessiva e ausência de palavra, o signo revela aqui a escrita como “um caso particular de iconicidade”⁵². No universo melodramático, diante da existência de uma multiplicidade de signos recorre-se ao significante, à própria palavra enquanto imagem. Por uma substituição contextual, o conteúdo metafórico do universo melodramático se dá por uma reação substitutiva⁵³. O signo da virtude, por exemplo, funciona como uma possibilidade de representação substitutiva. O universo ao qual remete não exerce influência nesta nova situação a não ser pelos quadros que cria. Neste sentido, como representação substitutiva que salta da realidade para a imagem, o universo melodramático pode ser, de fato, pensado como sugere Brooks, como uma “*central poetry*”: “*a poetry in ‘the very center of consciousness’, in that it responds to the common concern, in a search for the common ground*” [uma poesia no ‘exato centro da consciência’, que responde a uma preocupação comum, à busca por uma referência comum] (Brooks, 1995: 200).⁵⁴

É como se várias operações metafóricas substitutivas operassem o funcionamento de cenas que equivalem a uma tentativa de representação do real. A palavra como significante ou o *tableau* como efeito do real representam esta busca do essencial e

⁵¹ Em *J'accuse* (a anáfora estava também presente na análise de *J'accuse* no primeiro capítulo, comparativamente à Hugo, assim como em outras cartas de Zola escritas durante o caso Dreyfus), assim como em um artigo da *Revista do Brasil*, a anáfora reaparece com um intuito indicativo de dar às palavras reincididas o caráter de “*tableaux vivants*”, de *enargeia*. Este aspecto será discutido de forma mais detida com a transcrição de alguns trechos de ambas as fontes.

⁵² Ricoeur faz um elogio à escrita em *Teoria da Interpretação*, defendendo-a de toda uma tradição que, desde Platão via nela uma identidade estéril em relação ao objeto ao qual se refere. Nesta perspectiva ricoeriana, a escrita como iconicidade está associada à pintura, como produção e não reprodução. Ela é uma outra realidade. Esta transformação não somente reabilita a escrita como dá a ela um valor marcado no tempo (Ricoeur, 1976). É verdade que há toda uma discussão em relação à própria crítica de Platão à escrita, particularmente em Derrida, a partir da ambigüidade essencial do “*pharmakon*”, “*ao mesmo tempo remédio que cura e veneno que traz à morte*” (Derrida *apud* Gagnebin, 1997).

⁵³ Jakobson distingue metáfora e metonímia a partir da idéia de reação substitutiva à primeira e predicativa à última. Ao considerar estes dois polos, o autor também atribui à poesia, a metáfora e à prosa, a metonímia. Este aspecto será retomado mais a frente no tópico *Cunha Mendes: signo da virtude e anáfora*. Cf. Jakobson (1975).

⁵⁴ Há uma crítica à esta perspectiva de Brooks feita por Hays e Nikolopoulou (1996), que argumenta que o primeiro, com a proposição do estilo melodramático, dissolveria o aspecto histórico e crítico do gênero melodrama. Mesmo admitindo que o gênero melodrama apresenta um alto grau de mutabilidade em sua história, Hays e Nikolopoulou atribuem este fato às demandas históricas e não às estéticas. Ainda que levantem uma questão relevante (a a-historicidade do estilo), a análise de Hays e Nikolopoulou não pensa o estético e o histórico como perspectivas relacionáveis. E mesmo ao tratar de uma imaginação difusa Brooks o faz reinserindo a teoria nos romances realistas, não em termos metafísicos ou alienados.

do sintético, essa poesia central e comunal do universo dual melodramático. Tanto o efeito da verdade ou do real, como a anáfora ou a iconicidade da escrita seriam formas possíveis de se pensar a poética melodramática. Passemos, então, para o exame desta poética nos textos de recepção e em *J'accuse*.

2.3. Um impulso para a dramatização em *J'accuse*

A imagem do melodrama como a “*quintessência do drama*”, ou seja, como um impulso para a dramatização (Bentley, 1975) parece adequada ao caso de *J'accuse*. Segundo Pagès, o engajamento do romancista deu-se, antes de tudo, porque a história do caso Dreyfus apaixonou Zola, ele percebeu ali o extraordinário drama humano que se passava (Pagès, 2003). Em outras cartas que escreveu no período do caso, Zola deixa também transparecer este seu interesse. No artigo publicado no *Le Figaro*, em 25 de novembro de 1897, intitulado “*M. Scheurer-Kestner*”, Zola escreve: “*Quel drame poignant, et quels personnages superbes! Devant ces documents, d'une beauté si tragique, que la vie nous apporte, mon coeur de romancier bondit d'une admiration passionnée. Je ne connais rien d'une psychologie plus haute!*” [Que drama pungente, e que personagens surpreendentes! Diante destes documentos, que a vida nos traz, de uma beleza tão trágica, meu coração de romancista vibra com apaixonada admiração. Não conheço nada de mais alta psicologia humana!] (Zola, 1969: 67). Ou no enaltecimento do personagem senador Scheurer-Kestner: “*Dressez donc cette figure-là, romanciers! Vous aurez un héros!*” [Erijam suas obras sobre tal figura, romancistas! Vocês terão um herói!] (Zola, 1969: 69)

Este aspecto literário já foi amplamente tratado na análise de *J'accuse*, mas o que nos importa aqui é remontar um pouco deste imaginário construído na missiva a partir da dramatização da situação, articulada por meio da criação de um mundo dual, maniqueísta, cujo movimento geral encaminha-se na direção do reconhecimento da verdade e da inocência do injustiçado mantido em silêncio e afastado da sociedade.

Um dos recursos fundamentais para o sucesso da articulação entre bem e mal em *J'accuse*, como já se viu, é a dramatização da situação. A criação de um mundo dual separando mal e bem, a ridicularização das teses adversárias – especialmente as de Paty de Clam, escolhido como traidor – são recursos de construção de um discurso que articula a

vanguarda literária – da qual Zola estaria naquele momento afastado – e massas provocando, no curso dos acontecimentos, a polarização entre *dreyfusards* e *antidreyfusards*. Também a imagem do *honnête homme* funciona como indício do lado positivo deste mundo maniqueísta, lado este responsável pelo reconhecimento da verdade, substituto da virtude.

No movimento geral do texto, a verdade está constantemente em vias de eclodir, como é possível ver a partir de um dos últimos trechos da carta, anterior somente à acusação final:

“Je le répète avec une certitude plus véhémence: la vérité est en marche et rien ne l'arrêtera. C'est aujourd'hui seulement que l'affaire commence, puisque aujourd'hui seulement les positions sont nettes: d'une part, les coupables qui ne veulent pas que la lumière se fasse; de l'autre, les justiciers qui donneront leur vie pour qu'elle soit faite. Quand on enferme la vérité sous terre, elle s'y amasse, elle y prend une force telle d'explosion que, le jour où elle éclate, elle fait tout sauter avec elle. On verra bien si l'on ne vient pas de préparer, pour plus tard, le plus retentissant des désastres.”

[Repito com uma certeza mais veemente: a verdade está em marcha e nada a deterá. É somente hoje que o caso começa, já que é somente hoje que as posições estão claras: de um lado, os culpados que não querem o esclarecimento; de outro, os justiceiros, que darão suas vidas para que ele se faça. Quando se enterra a verdade, ela se acumula e adquire uma tal força de explosão que, no dia que ela eclodir, levará tudo com ela. Ver-se-á então se eles não virão preparados para, mais tarde, o mais retumbante dos desastres]

Há, de fato, na carta um movimento de acúmulo de informações e de preparação para a acusação final. O procedimento do *éclat* permite que este movimento seja exposto. Da tempestade que se formava até o mais retumbante dos desastres é o caminho de eclosão da verdade que está em curso. A verdade, assim como o Direito e a Justiça seriam – se pensado o melodrama em seus marcos históricos – os novos sagrados, os equivalentes da virtude do século precedente. Todo o universo jurídico da recém-formada Terceira República ainda parece sob suspeita. Desde a Revolução Francesa e durante todo o turbulento século XIX, a desconfiança nesta instância esteve sempre presente. Zola, ao

contrário, como um republicano convicto, coloca exatamente como centro do seu argumento a inescapável eclosão da verdade e da justiça. E ambas são atribuídas ao lado do bem. Quanto à verdade, o senador Scheurer-Kestner a vê “*éclatante comme le plein jour*” [reluzente como a luz do dia]. A justiça e o bem se encontram sempre do lado dos ‘*honnête hommes*’. O direito parece derrotado na situação de injustiça em relação a Dreyfus: “... *voilà la fripouille qui triomphe insolamment, dans la défaite du droit et de la simple probité*” [aí está a gentalha triunfando insolentemente, diante da derrota do direito e da simples probidade].

Há na missiva, portanto, toda uma composição que se relaciona diretamente com o universo melodramático, seja no impulso inicial para a dramatização presente nas primeiras intenções do autor, seja no mundo dual no qual se opõem traidores e heróis, seja no movimento crescente da eclosão da verdade e da justiça, seja, por fim, na sua inscrição histórica de sacralização do universo jurídico ainda sob suspeição na incipiente e frágil República em meio a um século de turbulências políticas.

Ainda um último aspecto merece ser ressaltado: a presença e a força dramática do traidor. Como é possível ver já nas primeiras descrições dos acontecimentos:

“Un homme néfaste a tout mené, a tout fait, c'est le colonel du Paty de Clam, alors simple commandant. Il est l'affaire Dreyfus tout entière, on ne la connaîtra que lorsqu'une enquête loyale aura établi nettement ses actes et ses responsabilités. Il apparaît comme l'esprit le plus fumeux, le plus compliqué, hanté d'intrigues romanesques, se complaisant aux moyens des romans-feuilletons, les papiers volés, les lettres anonymes, les rendez-vous dans les endroits déserts, les femmes mystérieuses qui colportent, de nuit, des preuves accablantes. C'est lui qui imagine de dicter le bordereau à Dreyfus; c'est lui qui rêva de l'étudier dans une pièce entièrement revêtue de glaces; c'est lui que le commandant Forzinetti nous représente armé d'une lanterne sourde, voulant se faire introduire près de l'accusé endormi, pour projeter sur son visage un brusque flot de lumière et surprendre ainsi son crime, dans l'émoi du réveil. Et je n'ai pas à tout dire, qu'on cherche, on trouvera. Je déclare simplement que le commandant du Paty de Clam, chargé d'instruire l'affaire Dreyfus, comme officier judiciaire, est, dans l'ordre des dates et des responsabilités, le premier coupable de l'effroyable erreur judiciaire qui a été commise.”

[Um homem nefasto a tudo conduziu, tudo fez: o coronel du Paty de Clam, então simples comandante. Ele é todo o caso Dreyfus, e a verdade só será conhecida quando uma investigação leal tiver estabelecido abertamente seus atos e responsabilidades. Ele aparece como o espírito mais nebuloso, o mais complicado, assombrado por intrigas romanescas, deleitando-se com os ambientes de folhetim, documentos roubados, cartas anônimas, encontros em lugares desertos, mulheres misteriosas que propagam, na noite, provas esmagadoras. Foi ele quem imaginou ditar o bordereau a Dreyfus; foi ele quem sonhou estudá-lo dentro de uma sala inteiramente revestida de espelhos; foi ele quem o comandante Fornizetti representou armado com uma lanterna de furta-fogo, desejando ser levado à presença do acusado adormecido, para projetar sobre seu rosto um brusco jorro de luz e assim surpreender a confissão do seu crime na emoção do despertar. E eu não disse tudo, procurem que não de encontrar. Eu declaro simplesmente que o comandante du Paty de Clam, responsável pela instrução do caso Dreyfus, como oficial judiciário, é, na ordem das datas e responsabilidades, o maior culpado pelo terrível erro judiciário que foi cometido]

No universo melodramático, a presença do traidor é um elemento crucial para o desenrolar da ação. É ele quem dá o movimento para a ação. O comandante Paty de Clam, encarregado das primeiras instruções do caso, é aqui introduzido neste papel. Diferentemente da passividade do herói melodramático – no caso, o condenado Dreyfus –, o traidor é o agente da trama. Ele é todo o caso Dreyfus, como diz Zola, ele personifica os acontecimentos e, mais do que isso, os instaura⁵⁵. O comandante, apesar de na história do caso ser um personagem coadjuvante, é aqui inserido como o agente traidor, como o personagem que irá movimentar a cena. Mais do que isso, é ele, o personagem que incorpora o caráter folhetinesco desta história de traição: *“Non ! il n’y a eu, derrière, que les imaginations romanesques et démentes du commandant du Paty de Clam. Tout cela n’a été fait que pour cacher le plus saugrenu des romans-feuilletons.”* [Não! Nada existia, detrás, senão as imaginações romanescas e dementes do comandante du Paty de Clam. Tudo isso foi feito para encobrir o mais bizarro dos romances de folhetim.]

⁵⁵ O curioso é que um dos grandes agentes no caso, o comandante Henry, responsável por diversas falsificações de documentos, não é nem ao menos citado na missiva. A visão de culpabilidade de Paty de Clam e não Henry, Zola toma emprestado das brochuras de Bernard Lazare. O “erro”, comum a todos os dreyfusards, em grande medida, por falta de informações, somente reforça o argumento do discurso imaginário em *J’accuse*. (Pagès, 2000).

O universo em equilíbrio era aquele no qual Dreyfus era o traidor; o país, a vítima e o exército, o herói salvador. Zola altera este equilíbrio e também é acusado de traição, de não ser francês – dada à sua origem italiana paterna – e, no limite, perde grande parte de sua fortuna e morre ante da conclusão final do caso. Neste sentido, sua figura deixa o universo melodramático e passa a sua própria tragédia, inclusive com o fim de sua maior ambição literária: ocupar um assento na Academia Francesa de Letras.

A ambição frustrada neste caso, porém, não advém especificamente dos acontecimentos do processo Dreyfus, mas sim de uma relação que se de um lado o impediu de entrar para o rol dos escritores consagrados; de outro, permitiu uma aproximação com o público mais amplo, quesito no qual talvez somente Balzac o precedera. E esta proximidade com as massas foi o que fez da publicação de *J'accuse* um momento de transformação dos acontecimentos. Foi também esta proximidade que o fez retornar à convivência com as vanguardas literárias, pois nela residia, em parte, o segredo de suas volumosas vendas e de seu sucesso com um grande público.

É neste universo dos gêneros populares que a estética melodramática se situa, apesar de estarmos tratando aqui do pai do naturalismo, arauto da ciência e do romance experimental. Mas o que parece contradição, só reafirma a relação. De um lado, em comum com Balzac, a ambição de construir obras monumentais em tempos de dissolução de valores e certezas – uma das características do estilo melodramático, segundo Brooks, a tentativa de “*tout dire*”, de sintetizar o mundo em um retrato de uma época. A despeito de sua filiação científica, sua tentativa de mostrar os acontecimentos em sua totalidade, a representação de uma história natural e social de uma família durante o Segundo Império na série dos Rougon-Macquart. Mesmo ou até mesmo a despeito de sua filiação científica, o universo que Zola constrói guarda com o estilo melodramático grandes semelhanças, seja na tentativa de “*tout dire*”, seja no “*tableau vivant*”⁵⁶ de uma época, seja no mundo maniqueísta e dual que constantemente vemos em sua obra. Universo este que foi exatamente o que chamou a atenção do romancista no caso Dreyfus, um romancista

⁵⁶ O retrato dos acontecimentos como uma espécie de pintura pode também ser observado nas metáforas que Zola constrói em sua obra romanesca. Por exemplo, ao falar da grandeza dos grandes magazines do século XIX, em *Au Bonheur des Dames*, o escritor francês compara o crescimento da loja um ogro: “... il (*le Bonheur des Dames*) s'était engraisé, pareil à l'ogre des contes, dont les épaules menacent de faire craquer les nuages” [a loja engordou, como o ogro dos contos, cujos ombros ameaçam destruir as nuvens]. (Zola, 1998: 468).

“*bouleversé d’enthousiasme devant un cas d’une beauté si effroyable*” [tomado de entusiasmo diante de um caso de uma beleza tão aterradora]⁵⁷.

A influência do melodrama em *J’accuse*, inclusive, não passou despercebido dos estudos sobre o caso Dreyfus. Essa tendência ao romance popular melodramático de Zola durante os acontecimentos do caso Dreyfus foi observada na introdução ao terceiro volume das obras completas de Anatole France – volume dedicado integralmente aos escritos de France sobre o caso Dreyfus - por Marie-Claire Bacquart:

“Ainsi, l’Affaire ranime chez Zola une tendance vers le roman populaire mélodramatique, ou le mélodrame théâtral, qu’il s’était efforcé de mettre entre parenthèses dans Le Rougon-Macquart après l’avoir manifestée dans ses premiers oeuvres... D’emblée, il voit les choses à travers des cadres littéraires. (Bacquart, 1991: XXIX)

[Assim, o caso faz reviver em Zola uma tendência ao romance popular melodramático ou ao melodrama teatral, que ele se esforçara em colocar de lado nos Rougon-Macquart depois de tê-la manifestado nas suas primeiras obras ... Ele viu as coisas imediatamente por meio de uma moldura literária.]

2.4. Cunha Mendes⁵⁸: signo da virtude e anáfora

No Brasil, no estudo da recepção, os mesmos elementos retirados do modo melodramático, também foram observados em muitos dos trechos estudados. A partir de agora, tomaremos mais detalhadamente alguns deles no intuito de examinar as semelhanças e as possíveis diferenças com esta forma partilhada de linguagem como propõe Brooks (1995). Começamos com um trecho que aparece na *Revista do Brasil*⁵⁹, de julho/agosto de

⁵⁷ O trecho aparece no artigo “*Procès-Verbal*”, terceiro e último que Zola publica no *Le Figaro* em 5 de dezembro de 1897 (Zola, 1969: 83).

⁵⁸ Antônio Cunha Mendes (1875-1934), nascido no Maranhão, formou-se em direito pela Faculdade de Direito de São Paulo, advogando no Rio de Janeiro. Lançou a *Revista do Brasil* (1897-1901). Escreveu também em outros veículos como *O País* (RJ) e nas revistas simbolistas *Pallium* (PR) e *Vera Cruz* (RJ). (Menezes, 1978: 433).

⁵⁹ Depois de muitas confusões acerca da origem deste periódico, descobri que existiram cinco publicações com o mesmo título. A que me refiro aqui funcionou de 1897-1901, sob a direção de Cunha Mendes. Segundo a Enciclopédia de Literatura Brasileira, em torno desta revista formou-se um grupo de simbolistas com a participação de Carvalho Aranha, Amadeu Amaral e outros. Trazia como subtítulo – Revistinha e teve a colaboração de Araripe Júnior, Adolfo Caminha, Figueiredo Pimentel, dentre outros. Todas as outras revistas homônimas são do século XX (Coutinho, 1989). A revista funcionava na rua São Bento, nº 80, em São Paulo. Agradeço estas últimas informações ao bibliotecário da Fundação

1898, assinada por Cunha Mendes, também diretor da revista e autor de poema publicado na mesma edição. Nele, Cunha Mendes transcreve um discurso proferido na Polytheama (muito provavelmente, alusão ao Teatro Polytheama, em Salvador, fundado em 1883) em homenagem à esposa do capitão francês, Lucie Dreyfus, caracterizando uma personalidade frágil, porém persistente. O primeiro texto do discurso é particularmente profícuo para o início da análise:

*“No vasquejar do século presente, nestes derradeiros tempos de idéaes arrojados por terra, de aspirações aniquilladas e de esperanças desmoronadas pelo exclusivo poder da força material; nestes dias em que os sentimentos mais delicados, as doces claridades das almas, as suavíssimas expansividades dos corações foram substituídos pela analyse crua e fria do realismo; nestes últimos suspiros do século dezenove, vê-se um formidável montão de villanias, um espectáculo de monstruosas degradações moraes e politicas, encontrando-se também no soturno fermentar dessas cousas hediondas uma flor graciosa e leve cuja bellesa contrasta singularmente com essas frias manifestações de fraquesa e de pulsillanimidade.”*⁶⁰

Primeiramente, o estilo hiperbólico é explícito no trecho. A introdução da temática chama pela identificação do público, está carregada de emoção, de *pathos*. Os derradeiros tempos, as aspirações aniquiladas, as esperanças desmoronadas buscam impactar o espectador do proferido discurso. As mazelas do fim do século são os perigos aos quais a virtude terá que se sobrepor. Poderia ser somente pensado como um recurso de oratória, porém, o autor não somente utiliza-se da emoção para cativar a audiência e num segundo momento, os leitores, como também elabora um universo a partir do qual ele construirá todo o seu argumento. Cunha Mendes re-elabora os acontecimentos constituindo um mundo organizado e dual: aos sentimentos mais delicados, às doces claridades da alma, às suavíssimas expansividades dos corações opõem a analyse crua e fria do realismo; ao formidável montão de villanias, ao espetáculo de monstruosas degradações moraes e políticas (todas essas cousas hediondas), por sua vez, contrapõem uma flor graciosa. Os

Casa de Rui Barbosa, Leonardo Pereira da Cunha.

⁶⁰ MENDES, Cunha. “Discurso pronunciado na Polytheama, em homenagem a Madame Lucie Dreyfus”. *Revista do Brasil*, ano II, número VIII, jul-ago, 1898, ps. 305-309, Fundação Casa de Rui Barbosa, julho/2009, referência: Rev.8.

oxímoros também estão presentes nas oposições marcadas entre formidável e vilanias ou entre espetáculo e monstruosas degradações. Um mundo semelhante já aparecera em *J'accuse*. Zola cria, assim como o fez o proferidor do discurso no Politeama, dois universos, dois ambientes. Para du Paty de Clam, o lado sombrio, para os homens de bem, o luminoso. De Madame Dreyfus, os sentimentos mais delicados, do mundo em geral, vilanias e degradações.

O movimento da eclosão ou de algo que segue um movimento crescente também aparece em Cunha Mendes. Alguns trechos iniciais de parágrafos mostram este percurso:

“Arrancaram-lhe [de Dreyfus] as glórias militares...

Fiseram-no passar por entre linhas de soldados, apresentaram-no aos olhos da nação como o mais vil dos traidores, expulsaram-no da Patria...

E as multidões que outrora arrojavam á face desse extraordinario prisioneiro os insultos mais degradantes, principiaram a estremecer em seus odios, como estremecem as entranhas da terra aos primeiros symptomas de um cataclysmo...

*E a sua [de Lucie] voz que, quatro annos atraz, repercutia sem fazer ecco, foi pouco a pouco vencendo as almas”*⁶¹

Há o mesmo movimento cumulativo rumo ao clímax e à vitória de Lucie e de Dreyfus. Primeiro a desonra, depois a expulsão. Na sequência, as multidões injuriam os inocentes, são formados os primeiro sintomas do cataclismo. E, depois de quatros longos anos, Lucie, com sua insistência frágil e com a ajuda da força da inteligência de Zola, vence as almas. Este movimento cumulativo e constante, rompido somente pela agressão injustiçada ao degredado é o que faz de Lucie, no texto de Cunha Mendes, uma legítima representante da heroína melodramática. Inclusive, a própria figura da mulher no melodrama passa pela representação da injustiçada que não pode falar por si mesma – em função de alguma promessa na maioria das vezes feita em nome de seu pai – e deve, pois, ser representada por outro para que sua virtude seja re-estabelecida. Na figura da mulher, a virtude e não a verdade é que deve triunfar. Afinal, ela não é a figura pública que se

⁶¹ Ibidem.

personifica em Zola frente ao caso Dreyfus, por exemplo, mas a figura privada, a quem cabe manter uma ordem moral no interior da família.

É interessante que como signo da virtude a figura de Lucie é contraposta no texto com a personificação de um mundo hostil. Neste sentido, poderia-se também pensar o trecho de Cunha Mendes como romântico. Porém, na imagem romântica, diferente da melodramática, o herói aparece como agente da ação, enquanto no melodrama, o herói aparece como passividade e supra-personalização. Alguns trechos do discurso remetem certamente ao heroísmo ativo e romântico, mas um elemento fundamental parece faltar neste primeiro olhar. É a simbologia do signo da virtude, como o denominou Brooks. Tanto no caso de Lucie Dreyfus, como na figura de Zola, há uma caracterização de figuras símbolos que agem em ambos os contextos como entidades supra-individuais que reordenam o mundo caótico em categorizações simples e facilmente apreensíveis. Tanto o signo da inocência e da fragilidade personalizado na figura da esposa gentil e sofredora do degredado, como a figura do *généreux* em Zola, são parte desta significação. Eles indicam algo, para remontar a imagem do “*tableau vivant*”. Inclusive toda a empresa melodramática pode ser representada por uma “*nightmare struggle for recognition of the sign of innocence*” [luta tempestuosa pelo reconhecimento do signo da inocência] (Brooks, 1995: 52), um esforço para articular um universo moral, universo este que só será reconhecido na cena com a figura do *généreux*, um homem que se recusa a aceitar o descrédito lançado sobre a virtude e pacientemente a guia para a reabilitação. Não poderíamos estar mais próximos de Zola e de sua atuação no caso Dreyfus, ainda que sua ação não tenha sido propriamente paciente.

O aspecto gestual traduzido no recurso à anáfora (Kristeva, 1968) também aparece aqui como em *J'accuse*. No texto de Cunha Mendes, este procedimento é freqüente. A frase “*elle é innocente!*” é repetida seis vezes em fins de parágrafos, através da frágil voz de Lucie. Dois outros parágrafos são introduzidos pelo demonstrativo “*Eis ahi*”⁶²:

“Eis ahi, meus senhores, um coração feminino, um coração delicado reagindo contra milhões de corações revoltados, á

⁶² Um equivalente possível para o “*Voilà*” de Hugo. Ver análise comparativa no capítulo I.

maneira de uma criança resistindo a um exercito de gigantes, á semelhança de um lyrio desafiando o furor de uma tempestade, a modo de uma concha affrontando as iras do oceano.

*Eis ahi em toda a limpidez, em toda a sua claridade, um coração que ama, porém tão grande, tão profundo e tão vasto que, comportando-se nelle a immensidade desses infortunios, comportantdo-se a tragedia que abalou o mundo, ainda nelle sobrou espaço para guardar a esperança, a doce esperança de salvar o homem querido.”*⁶³

A intenção é de mostrar algo: um coração delicado reagindo contra milhões de corações revoltados, um coração que ama em sua claridade e limpidez. Há, no primeiro trecho, uma relação de similaridade iniciada por à maneira de, à semelhança de, a modo de. De acordo com Jakobson, trata-se do pólo metafórico, no qual se observa uma reação substitutiva à referência original (Jakobson, 1975). Inclusive Brooks retoma estes dois pólos da linguagem em Jakobson:

“In terms of Roman Jakobson’s two poles of language, metonymy could represent the model of traditional discours, of the spaced, articulated phrase; while metaphor appears here as an effort to collapse space, articulated language back into a direct, presented meaning: a meaning made visible” (Brooks, 1995: 72)

[De acordo com os dois pólos da linguagem de Roman Jakobson, a metonímia representaria o modelo de discurso tradicional, da frase articulada espacialmente; enquanto a metáfora apareceria como um esforço para romper a linguagem articulada no espaço, em direção a um significado presentificado: o significado tornado visível]

A metáfora concretiza-se neste contexto em outras imagens possíveis para a idéia original, no caso aqui relaciona-se à forma por meio da qual Lucie Dreyfus agiria: como uma criança reagindo a gigantes, como um lírio que desafia a tempestade, como uma concha que afronta o oceano. Novamente, configuram-se oposições que traduzem o fraco diante do forte. Mas mais do que isso, configuram-se imagens, quadros de uma ação imaginária num grau muito mais amplo que a realidade. No segundo trecho, há uma relação de condensação da imensidade dos infortúnios, da tragédia que abalou o mundo, da

⁶³ Ibidem.

esperança, todos inseridos no coração que ama, que nada mais é que uma metonímia da própria figura-símbolo de Lucie, do signo da virtude. Uma metonimização da metáfora, poderia-se pensar. O que salta aos olhos, porém, é a imagem hiperbólica que o trecho propõe. Neste sentido, a representação de Lucie está muito além de um ser real. Lucie aparece como símbolo e a sua caracterização por meio do órgão feminino dos sentimentos, o coração, aparece como a confirmação de um modo melodramático de reconstruir a realidade.

Brooks levanta ainda uma questão fundamental, do ponto de vista social, da representação dos oprimidos no modo melodramático. O signo da virtude pode ser lido como um indício repressivo trazido à tona pelo universo moral do melodrama, um indício da relação de dominação que cruza a ficção e a vida social: “*Among the repressions broken through by melodramatic rhetoric is that of class domination, suggesting that a poor persecuted girl can confront her powerful oppressor with the truth about their moral conditions*” [Entre as repressões trazidas à tona pela retórica melodramática está a da dominação de classe, sugerindo que a pobre e perseguida moça poderia confrontar seu forte opressor com a verdade sobre suas condições morais] (Brooks, 1995: 44). Pensado sob esta perspectiva, o estilo melodramático pode ser lido como o registro de uma possibilidade de expressão da violência contida na dominação, cujo final moral é aquele que, ao menos na ficção, alimenta a ânsia de justiça do homem comum. Este teatro da moral configura o melodramático. Neste sentido, a Lucie aqui representada, pode ser transferida para outras identidades na medida que simbolizam não somente a heroína melodramática mas também o feminino diante da sociedade que assim como o judeu Dreyfus representado por Zola, são os pólos excluídos do mundo social naquele momento. Não é a toa que há na grande parte dos melodramas clássicos a figura da mulher como salvadora. Brooks conta, por exemplo, a história de “*La Fille de l’exilé*” (1819), de Guilbert de Pixérécourt, a perigosa jornada de Elizabeth – filha de 16 anos do exilado Stanislas Potoski – da Sibéria a Moscou, em busca do perdão do czar ao seu pai injustamente perseguido. No caminho, ela passa pelos maiores perigos, mas a sua virtude ao final é reconhecida. A inserção de crianças como signos da inocência também são freqüentes nos melodramas históricos ou clássicos.

A anáfora, além de pensada como tradução do gestual em Kristeva, também

funciona como elemento de organização na narrativa (Lonzi, 1970). Como formas lingüísticas, as anáforas fazem, segundo Lonzi, referência a menções anteriores e afastadas no contexto da narrativa. No sentido de organização de uma história possível e articulada no texto de Cunha Mendes, a “estória” poderia ser assim recontada: Num período de grandes turbulências, um coração feminino, na figura de Lucie Dreyfus, empreende uma grande batalha; esta é a história do caso Dreyfus segundo Cunha Mendes, vista sob a perspectiva de luta da esposa do capitão degredado. Depois do breve resumo inicial, Cunha Mendes diz⁶⁴: “*Vós conheceis as paginas dessa tremenda história em que as maldições de um povo tombaram em peso sobre a frente de um innocente*”. Na seqüência, a primeira anáfora aparece. O autor repete três vezes ao final de três parágrafos seqüenciais as supostas palavras de Lucie em sua luta: “*elle é innocente!*”. Nos dois parágrafos seguintes, Cunha Mendes introduz o trecho acima transcrito e iniciado por “Eis ahi!”. Após a segunda síntese (a primeira foi com a referência direta ao caso), o autor mostra novamente a situação de um lado na metaforização da figura de Lucie (criança, lírio, concha), de outro, concentra em um órgão representativo do feminino, o coração, a esperança desta esposa. Na seqüência desta segunda síntese, Cunha Mendes fala do socorro de um “*espírito generoso*” que no parágrafo seguinte ele afirma ser Zola. A partir de então, o texto caminha no sentido da luta continuada de Lucie, da sua perseverança na adversidade e, enfim, no seu sucesso.

Os dois momentos nos quais a anáfora é utilizada são, portanto, posicionados posteriormente à primeira síntese contextual, na qual Cunha Mendes se refere diretamente ao caso Dreyfus. Com exceção das duas referências ao caso e a Zola, o texto inteiro poderia tratar de qualquer outra situação de abalo, de calamidade. O que chama a atenção aqui é que, diferentemente da anafórica conclusão de *J'accuse*, Cunha Mendes não busca articular contexto e texto, todo seu discurso poderia ser, salvo em função das breves referências contextuais, transposto para uma outra referência qualquer. A anáfora funciona aqui somente no sentido da organização gestual, mas não remete a nenhuma relação mais ampla com o contexto. Ao contrário de *J'accuse* que, apesar dos elementos melodramáticos e ficcionais que a definem como missiva, está constantemente em diálogo com o contexto real ao qual se dirige. Em uma perspectiva comparativa, enquanto o mesmo recurso na

⁶⁴ Ver texto integral (Anexo 5).

missiva zoliana, transforma todo o sentido do texto e integra o autor como participante do processo, em Cunha Mendes, ele serve somente como organização textual, como referência estética na relação entre um discurso culto e um público equivalente. Se, de um lado, Zola utiliza o recurso como parte de seu ato, Cunha Mendes o utiliza somente como recurso de articulação textual. Mais do que no caso de *J'accuse*, no qual a fórmula poderia ser “*J'accuse = Je dois être accusé*”, cuja fala traz em si as consequências, em Cunha Mendes, a anáfora está reduzida somente a uma tentativa de reprodução da vividez do discurso. Talvez se possa pensar no conceito de anáfora em Kristeva (1968) – como espécie de equivalente do gestual na linguagem – para o recurso em *J'accuse*; enquanto, em Cunha Mendes, a anáfora seria somente, como em Lonzi (1970), um elemento de organização narrativa.

2.5. A hipérbole da catástrofe

Nos jornais, indícios do estilo melodramático também são observáveis. Uma imagem que aparece com certa recorrência nos textos encontrados no Brasil que fazem referência ao caso Dreyfus é a da catástrofe, do cataclismo, da hecatombe. Aparece tanto no já referido artigo da *Revista do Brasil* (primeira citação), como em uma crônica publicada no *Jornal do Commercio*, de 13 de fevereiro de 1898.

*“E as multidões que outrora arrojavam á face desse extraordinario prisioneiro os insultos mais degradantes, principiaram a estremecer em seus odios, como estremecem as entranhas da terra aos primeiros symptomas de um cataclysmo. E ella [Lucie] que não tinha outrora o alento de corações amigos, ella que apparecera só, completamente só, no palco dessas monstruosas scenas de villania, ella que affrontara com a sua fraquesa as tempestades de odios, de coleras e de abjeções, ella emfim, lançou por terra as hediondas barreiras e, como si fosse o porta-bandeira da innocencia de seu marido, viu então que a sua phrase vibrava no ar como as notas de um clarim.”*⁶⁵

E, no *Jornal do Commercio*:

“Embora dahi resultassem guerras, commoções, revoltas, cataclysmas; embora se incendiassem mil cidades, embora

⁶⁵ Mendes, op. cit.

*morressem quatrocentos milhões de homens, embora catastrophes sem nome devastassem a Europa e desolassem o mundo; embora a Terra se desviasse do seu eixo e o Sol da sua eclipta, embora o fogo central se espadanasse pelas crateras de mil vulcões, embora todas as nuvens se condensassem repentinamente em diluvio ... embora acontecessem todas as desgraças – si alguém tem certeza da innocencia de Dreyfus o deve declarar. O silêncio neste caso não admite justificativas nem reservas de ordem alguma. O direito supremo da Humanidade e da Justiça sobrepõe-se a toda e qualquer outra especie de considerações.”*⁶⁶

No primeiro trecho, as multidões, como fonte do mal, principiaram o estremecimento com seus ódios, *“como estremecem as entranhas da terra aos primeiros symptomas de um cataclysmo”*. A comparação aparece aqui no intuito de produzir um efeito tanto no espectador, como discurso proferido, como no leitor. A imagem funciona, tal como as metáforas relacionadas a Lucie, como contextos substitutos. Segundo Brooks, no expressionismo do modo melodramático, a superfície das coisas e os significantes do texto são indícios que apontam para forças e verdades escondidas, significados latentes. O gestual ou o quadro expresso no texto devem metaforizar outra coisa, tal como se deu na representação de Lucie ou no seu metonímico coração. Este procedimento é resultado, segundo Brooks, de um esforço em superar um hiato entre o plano da representação e o plano da significação. Como se o escritor necessitasse a todo momento aproximar-se de um significado totalizante, tocando as forças e as verdades escondidas. Brooks, na tentativa de pensar o melodrama como *“Central Poetry”* na sua presença difusa, fala deste hiato:

“There is a constant effort to overcome gap, which gives a straining, a distortion, a gesticulation of the vehicles of representation in order to deliver signification. This is the mode of excess: the postulation of a signified in excess of the possibilities of the signifier, which in turn produces an excessive signifier, making large but unsubstantiable claims of meaning” (Brooks, 1995: 199).

[Há um constante esforço em superar o hiato, o que leva a uma

⁶⁶ G. *“Sem Rumor”*, *Jornal do Commercio*, 13 de fevereiro de 1898, p.1 Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445, Microfilme G. é o pseudônimo de Urbano de Oliveira Duarte (1855-1920). A origem do pseudônimo foi descoberta pela profa. Regina Campos. Urbano Duarte – cujos outros pseudônimos eram J. Guerra e U.B.G. cursou artilharia na Escola Militar chegando ao posto de major, em 1893. Durante mais de 20 anos, colaborou em órgãos da imprensa. Dentre eles O *Jornal do Commercio* (RJ) e o *Diário Popular* (SP). Ajudou a fundar a Academia Brasileira de Letras, cadeira nº 17. (Menezes, 1978: 240).

deformação, distorção, a gesticulação dos canais de representação no intuito de fornecer significado. Este é o estilo do excesso: a proposição de um significado além das possibilidades de significantes, o que por sua vez produz um significado excessivo, fazendo uma reivindicação de sentido ampla mas sem substância]

A imagem do cataclismo, assim como outras metáforas resultantes deste hiato entre a realidade e a representação, são ao mesmo tempo uma amplificação e uma desarticulação em relação ao contexto original. Ou seja, ao mesmo tempo que perdem uma relação direta com aquilo que está sendo representado, a reação da multidão ou as supostas comoções como desvendar da verdade, ganham uma representatividade ampliada, totalizante ou até mesmo ritualística, se pensada na relação entre a magnitude da natureza e a finitude humana. A conexão com o contexto se desarticula enquanto a representação em curso recorre à hipérbole para suplantá-la anterior desarticulação. É como se na tentativa de reproduzir a força do acontecimento, o autor ultrapassasse-o de uma tal forma (estilo do excesso) – no intuito de tocar as “forças escondidas” – que neste espaço entre o plano de representação e o de significação aparecesse um hiato, uma ausência. No caso do texto de Cunha Mendes, existe um hiato que se localiza exatamente no transplante de um discurso proferido a um discurso escrito e a tentativa, ao que parece, é de transmitir uma espécie de vividez da experiência, poderíamos pensar, “teatral”. Porém, no caso da crônica, a linguagem hiperbólica não reside na alternância do discurso em relação ao público ou ao leitor, mas sim em uma tentativa de amplificar as reações possíveis à eclosão da verdade. O que no universo melodramático nada mais é que o momento mesmo da alteração da ordem, quando o traidor coloca em questão a virtude da vítima. No caso da crônica, Urbano Duarte alega que a verdade deve ser dita a qualquer custo – mesmo de uma catástrofe iminente –, e deve ser dita pela potência inimiga, a Alemanha, país para o qual o *bordereau* fora supostamente vendido por Dreyfus. Há, de fato, uma relação com os acontecimentos, diferentemente de Cunha Mendes. Mesmo assim, o estilo da escrita não deixa de revelar uma distorção.

A magnitude da catástrofe natural como manifestação da multidão ou resultado da eclosão da verdade retoma ainda um aspecto que aparece recorrentemente nos textos de

recepção: a imagem da multidão. No universo melodramático, a posição das massas é representativa. Como público, apesar do apelo de um gênero popular estar supostamente orientado para as classes mais baixas, Brooks afirma que os clássicos melodramas franceses eram escritos para um público que as ultrapassava, alcançando toda os setores de uma ‘classe média’, atingindo até mesmo membros da aristocracia. O interesse mesmo das classes mais baixas, além da simplicidade do enredo e da linguagem, parece estar ligado também ao fato que as suas representações como personagens não se restringiam nos melodramas somente aos antigos papéis grotescos, mas particularmente aos papéis principais – o herói melodramático apesar de passivo e desprovido de voz pertence aos grupos menos favorecidos: pobres, mulheres, crianças. Sobre este elemento de classe, foi pensada a representação de Lucie Dreyfus em *Cunha Mendes* – sua representação como heroína em face de sua fragilidade⁶⁷. Em suma, as massas figuram como público e como personagem, ainda que necessitem da expressão de outro para se mostrarem virtuosas e boas.

Este elemento do público parece muito interessante no que diz respeito à permanência difusa⁶⁸ deste estilo melodramático imiscuído em outras referências “mais nobres” do ponto de vista literário. No século XVII, um estudo de Auerbach sobre o público no período mostra a ausência das classes mais baixas como público além de serem estas classes caricaturizadas nas representação teatrais (Auerbach, 2007). No melodrama, a sua representação como desprovido de expressão ou no contexto histórico pós-revolucionário, temido como multidão faz da representação das massas uma importante ferramenta para a análise.

Um componente permite relacionar esta representação nos seus três componentes: no modo melodramático de inclusão passiva, no temor histórico às “classes perigosas” e no universo da tragédia francesa observado por Auerbach. Em todos os casos,

⁶⁷ Neste sentido é interessante a comparação que faz Auerbach entre a representação das classes mais baixas nos irmãos Goncourt e em Zola. O grotesco que atrai os primeiros diferencia-se para Auerbach da seriedade da mistura de estilos em Zola, assim como do verdadeiro tratamento deste último dos problemas de sua época. Sobre este aspecto de retrato da sociedade em todas as suas camadas, Auerbach fala sobre *Germinal*: “*Há nele trechos que merecem ser considerados clássicos, antológicos, porque apresentam com clareza e simplicidade modelares a situação do quarto estado e o seu despertar, num estágio temporário da época de transição em que ainda nos encontramos*”. Cf. Auerbach (1946: 46)

⁶⁸ Brooks, como já visto, estuda essa presença difusa particularmente nas obras de Balzac e Henry James como um modo de imaginação que permanece central na organização da narrativa

parece haver, um distanciamento do mundo real. Em relação ao século XVII, Auerbach relaciona a descristianização e conseqüente mundanização do público da tragédia clássica a um processo oposto de “desmundanização”, uma perda da inserção cotidiana do homem em seu mundo histórico particular:

“Toda a pertinência histórica, toda vinculação a circunstâncias concertas é reduzida ao mínimo na tragédia francesa, e todos os ofícios e condições são puramente nominais; o mundo social ambiente só aparece na medida em que interessa imediatamente à ação passional; a moderação e o alívio que o curso sereno da vida cotidiana oferece é posto de lado. Aqui não há estações, dia e noite, sol e chuva, sono e refeição; a unidade de tempo e lugar significa também sua abolição.” (Auerbach, 2007: 277)

Sobre o melodrama, Brooks também enfatiza um ponto essencial: uma recusa em aceitar as decepções do mundo real. No melodrama clássico inclusive, grandes partes das cenas se passam em mundo à parte, exótico; os personagens são representações da virtude e do mal, suspensos do mundo real. A relação do melodrama com a realidade é oblíqua: *“It tells us that in the right mirror, with the right degree of convexity, our lives matter.”* [O melodrama nos diz que com o espelho correto, como um grau de convexidade, nossa vida tem valor] (Brooks, 1995: IX). Já na imagem da multidão, particularmente naquele período histórico, a partir mesmo da obra de Zola, é possível observar uma posição dúbia: de um lado a imagem das “classes perigosas” e de outro a “multidão amorosa”. Na obra de Zola, particularmente em *Germinal* e *Lourdes*, aparecem os dois registros: o primeiro inspirando o medo e a repulsa e o segundo como uma força fecunda. Essa dupla representação da multidão nas duas obras de Zola foi proposta por Torres: *“Por um lado, ‘medo e repulsa’, ... Por outro lado, Zola tem uma atracção pela força das massas em mudar a história, o que reforçará mais tarde em Fecundidade (1899)”* (Torres, 2007: 744). Diante das elites, havia também, segundo Torres, uma dupla atitude: diante da multidão amorosa, a imersão e um voyeurismo ativo; diante das “classes perigosas”, um voyeurismo distanciado e o temor:

“Em Lourdes, as manifestações de multidão caracterizam-se como ‘espetáculo’ a que se pode assistir de fora (...), como ‘simples espectador’ ou vendo, de uma varanda natural, ‘todo um povo à vol

d'oiseau, um formigueiro'. Já em Germinal surgia esta posição voyeurística da multidão: quando um grupo de burgueses assiste do alto à manifestação dos mineiros, como espectadores; quando um grupo de burgueses assiste pelas frinchas de um celeiro à passagem dos manifestante operários (...). O que não existia em Germinal eram elementos das elites misturados no meio da multidão.” (Torres, 2007: 745)

Sob uma perspectiva mais sociológica, um dos debates do período, particularmente entre Gustave Le Bon e Gabriel Tarde, era entre a idéia de público e de multidão. Esta última vista de forma geral de maneira pejorativa e com teor fortemente relacionado às agitações revolucionárias contrapunha-se, segundo Tarde, à idéia de público, particularmente ligada à imprensa e à força dos publicistas. Para Tarde, “*a formação de um público supõe uma evolução mental e social bem mais avançada do que a formação de uma multidão*” (Tarde, 1992: 33). Ainda segundo o autor, a perspectiva de Le Bon em relação às multidões estaria relacionada ao passado enquanto da era do público viria o futuro. É certo que a idéia de público difere aqui completamente da perspectiva, por exemplo, de Auerbach, direcionada ao espetáculo teatral, porém, anuncia um elemento fundamental para o presente estudo, qual seja, a relevância dos meios de comunicação como palco da vida social e como local privilegiado para o debate no período. Portanto, entre multidão e público parece haver uma diferença substancial. Mas será que esta perspectiva do público faria o mesmo sentido no Brasil? Fomos buscar algumas referências aos termos povo, público e multidão em alguns dos textos estudados na recepção, como aparece no quadro abaixo:

Tabela 1: povo, público e multidão

PUBLICAÇÕES	POVO	PÚBLICO	MULTIDÃO
Revista do Brasil	maldições de um povo, crime de um povo	—	—
Ouvidor	o povo se não lembra (10/09/1898) o povo ignora (24/09/1898)	—	—
Jornais	pelo bom povo de Pariz (JC,08/07/1899)	até agora o público ignora (JC - 26/01/1898)	A multidão, silenciosa até então, agita-se e levanta-se um grito: ‘Á morte!’ (ESP,26/01/1895)
Remy de Souza ⁶⁹	Em nome do povo francês, nós vos degradamos! nobre povo povo cristão	Nisto se afinçou o público desde o primeiro dia sobre o espírito público, do esclarecido assentimento	Meia multidão prorrompe em vivas A multidão se precipita Clamor da multidão
Itiberê ⁷⁰	—	—	A multidão ... se acha, na maior parte das vezes, num estado de atenção espectante, favorável á sugestão (referência a Le Bon)

Uma primeira observação que se pode fazer é a dualidade que aparece entre povo e multidão. Na maioria das vezes que aparece o termo povo há ou um elogio de caráter moral – nobre, cristão, bom – ou uma referência à sua ingenuidade, a um certo mundo *naïf* – o povo não se lembra, ignora. Particularmente nas referências encontradas na *Revista do Brasil*, o crime de um povo ou as maldições do mesmo são construídas na polarização com a virtude de Lucie. Já no que diz respeito à multidão, há na maioria das vezes uma certa força sem controle: se precipita, prorrompe em vivas, agita-se. Na última linha, a referência a multidão incontrolável de Le Bon é explícita – inclusive Itiberê elabora toda uma reflexão sobre o caso Dreyfus e os outros apresentados no livro a partir da referência à multidão em Le Bon. O que chama a atenção é a pouca representatividade do público. Se no caso dos jornais, parece associado ao povo em sua ingenuidade, no caso de Remy de Souza – talvez explicado pela distância temporal – o público começa a ser relacionado a um ‘espírito público’, ao ‘esclarecimento’. Tanto a ausência como a presença

⁶⁹ SOUSA, Remy de. *Dreyfus, o novo Édipo: teatro*, 1970. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa Maiores informações no capítulo 3.

⁷⁰ MOURA, Itiberê de. *Dreyfus, Tom Mooney, Gaffrée, semelhança entre processos*. Imprensa: Porto Alegre, Liv. do Globo, [1950]. Maiores informações no capítulo 3.

deste elemento parecem dar subsídios para se pensar este novo componente social, relevante particularmente na recepção brasileira e nas suas peculiaridades.

Todos os termos da tabela: público, povo e multidão não estão isentos de ambigüidades e contradições em fins do século XIX. E estas ambigüidades tem uma relação muito próxima com o estilo melodramático, como presença difusa em um mundo sem referências definitivas. Todo o lado pejorativo de termos como multidão, massas e povo (foule, massas e peuple) está ligado a um momento histórico no qual o modelo cristão perde a força e a ideologia do progresso encontra-se ameaçada pelas turbulências revolucionárias. Isto tanto na França como no Brasil. Num mundo sem uma organização dada seja por um poder maior (Deus) ou um poder secular (monarcas), tudo que parece subverter a ordem configura-se em ameaça. No Brasil, a peculiaridade refere-se propriamente à pouca ocorrência da idéia de público, particularmente ligado a um contexto de esclarecimento voltado para a formação de uma esfera pública. Deste (o público esclarecido) só há um registro em um texto muito posterior, de 1970. Esta pouca ocorrência aponta para um elemento de diferenciação entre melodramático e bacharelesco, a ser problematizado no capítulo seguinte. Por agora, retomaremos os registros do estilo melodramático em outros textos da recepção.

2.6. Cena da degradação e “*tableaux vivant*” nas crônicas

Todas as características até então descritas: o estilo hiperbólico, as figuras de linguagem, o signo da virtude, o “*tableau vivant*”, dentre outras, não se restringem somente aos periódicos ou crônicas. Aparecem também nos artigos de jornais. Sobre a degradação de Dreyfus, o *Estado de São Paulo* publica um artigo, intitulado “*A Degradação de Dreyfus*”, sem assinatura, ao que indica, uma seleção do que fora escrito pelo correspondente do Jornal do Commercio, na época Iriel, pseudônimo de Jayme de Séguier⁷¹, publicado em 26 de janeiro de 1895, do qual transcrevo alguns trechos:

‘Um quarto de hora antes do momento fixado, o general Darras, commandante da 16ª brigada de infantaria, acompanhado de seus officiaes, chegava ao meio do quadrado, passando perto do carro

⁷¹ Jayme de Séguier (1860-1932) nasceu em Portugal e morreu em Paris. Foi jornalista, poeta e cônsul de Portugal em Bordéus, Paris, Londres e Gênova. Foi correspondente do Jornal do Commercio, responsável pelas rubricas “*Ver, Ouvir e Contar*”, “*Crônica estrangeira*” e “*Jornal dos Jornais*”. (Coutinho, 1989: 1228).

cellular que havia conduzido o condenado, pela manhan, á prisão da caserna, onde elle esperava a hora da expiação.

O silencio é mais profundo á proporção que se aproxima o movimento trágico. O aspecto do pateo é solemne, com as suas fileiras de tropas immoveis por baixo dos edificios terreos da caserna, pintados de branco com janelas amarelas. De um lado, a abobada dos Inválidos do outro a fachada da Escola de Guerra, onde se destaca em preto sobre campo branco esta inscripção: Escola Superior de Guerra. Dreyfus fôra um de sus brilhantes alumnos.

(...)

O clamor cessa logo que se vê approximar-se um ajudante encarregado da triste missão de arrancar os galões e as armas. O ajudante arranca os galões de ouro do Kepi, os galões em trifolio dos punhos, os botões dourados do dolman, a banda vermelha que o condenado traz á cinta desde a sua entrada na Escola Polytechnica.

- Falta a espada; o ajudante arruma-lha e quebra-a aos joelhos; um estalido secco, e os dous pedaços cahem ao chão.

*O cinturão é tirado depois, a bainha cahe por sua vez com ruído sinistro. **Está acabado.***

De novo, sem indício de emoção, a voz do condenado se eleva:

Sou innocente, viva a França!

E como que sacudida da mesma impressão, ao ouvir essas palavras, a multidão lança ainda o mesmo grito:

Á morte.

(...)

A marcha continua: nem mais uma palavra. Nem um só grito. Chegando, porém, diante do grupo dos representantes da imprensa, Dreyfus exclama:

Direis á França inteira que sou innocente!

A multidão grita ainda:

Á morte! (...)"⁷²

Ao ler o artigo acima em sua íntegra, a sensação do leitor é semelhante a de um espectador. O intuito da escrita parece ser fazer do acontecimento uma presentificação. O que torna o fato ainda mais curioso é que este texto é uma transcrição indireta dos fatos, o

⁷² "A Degradação de Dreyfus". *Estado de São Paulo*, 26 de janeiro de 1895, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/0344, Microfilme.

jornal não publica o artigo de um correspondente, mas toma emprestado as palavras do correspondente de outro jornal: “*Os nossos colegas do ‘Jornal do Commercio’ traduziram em um delles os trechos que se seguem*”⁷³. Há, portanto, dois filtros de “tradução” aí envolvidas: a primeira na tradução dos acontecimentos na França pelos correspondentes do *Jornal do Commercio* e a segunda na seleção do *Estado de São Paulo* daquilo que foi anteriormente transcrito pelos jornalistas do outro hebdomadário. E, mesmo assim, o efeito é ainda de produzir no leitor uma certa presença na cena, de pintar um quadro (“*pintado de branco com janelas amarelas*”) o mais emocional possível da cerimônia de degradação do capitão Alfred Dreyfus.

O trecho transcrito remete, portanto, não somente ao “*tableau vivant*”, mas principalmente à uma espécie de transmissão de uma experiência imediata ao leitor. O efeito de verdade, que pode estar aqui associado tanto à perspectiva de Barthes (2004a) de efeito do real como à idéia de *enargeia* em Guinzburg, parece advir da tentativa de comunicar uma certa vivacidade pictórica, uma imagem viva da situação narrada. Na tentativa de definir o efeito do real, Barthes (2004a) trata da função estética da descrição que durante muito tempo teve como finalidade o belo e era representado pela retórica. Ele fala de um “*gosto pronunciado pela ekphrasis, trecho brilhante, destacável, com o objetivo de descrever lugares, tempos ou obras de arte*” (Barthes, 2004a: 184). O substantivo *ekphrasis* vem do grego *ekphrazein*, que significa “*dar a palavra a um objeto inanimado*” (Costa, 2006). Ao longo da história, Costa afirma que o termo foi investido de uma capacidade de dar a uma imagem visual, um equivalente verbal, seja como técnica de descrição, seja como gênero descritivo da pintura. Numa retomada das categorias epidíticas na história da *ekphrasis* desde os *progimnasmatas* (exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV a. C.), Hansen define a *ekphrasis* como “*técnica de produzir enunciados que tem enargeia (vividez), apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe*” (Hansen, 2006a: 85). Mais recentemente, este ato de descrição é retomado no mesmo sentido por Barthes, segundo Costa, cuja própria estrutura da palavra relaciona o ato da escrita e da pintura: “*Dito em uma palavra: (d)escrever [dé – peindre]*” (Barthes *apud* Costa, 2006: 84). Inclusive, um mesmo verbo, *graphein*, define

⁷³ Idem

tanto escrever como pintar em grego, segundo Hansen.

Interessante ainda observar que a diferença que hoje se faz entre descrição e narração não existia até a segunda metade do século XVIII. Segundo Hansen (2006a), até este momento a descrição integrava-se à narração como técnica amplificadora. Ainda na reconstituição da história do termo nas suas origens, Hansen trata de um aspecto da *ekphrasis* que muito se assemelha ao uso que nos propomos aqui do estilo melodramático. Diz que na sua origem retórica, como exercício de eloquência, a técnica da *ekphrasis* necessitava da imaginação do orador e de sua capacidade de espantar alimentadas, nas palavras de Hanses, pelos *topoi* da memória partilhada. Também o estilo melodramático, na sua versão aqui adotada, parte desta dupla inserção, como uma imaginação particular partilhada pelos seus contemporâneos. Neste sentido, a idéia de *ekphrasis* aqui, apesar de descontextualizada do seu contexto original, assim como o gênero melodramático, parece condensar a idéia de efeito visual que se observa no trecho descrito acima. Na síntese imagética observada nos textos de recepção, o princípio da *ekphrasis* sintetiza este recurso que busca na palavra o acesso à imagem da cena original, como no trecho citado: “*O ajudante arranca os galões de ouro do Kepi, os galões em trifolio dos punhos, os botões dourados do dolman, a banda vermelha que o condenado traz á cinta desde a sua entrada na Escola Polytechnica.*” Poderia-se perfeitamente tratar da descrição de um quadro ou de uma fotografia.

A chegada, o silêncio, a marca da inscrição da Escola Superior de Guerra, a solenidade *in loco*. Ao fim: “*Está acabado.*” E a partir de então o acusado, “sem indício de emoção”, clama pela sua inocência. Aqui aparece novamente o silêncio imposto a Dreyfus, o futuro herói melodramático, inocente, mas acusado injustamente e desprovido da palavra. Ele alega a inocência, mas não é ouvido. Há novamente, também, a presença da multidão como legitimadora do processo. Como um bloco, em uníssono, a multidão grita: “*À morte!*” Ela participa também como uma categoria, responde ao condenado e compõe, juntamente com os representantes do Estado e do pretense traidor, o quadro de um melodrama. Como vimos acima, a multidão representava neste momento uma reunião de pessoas, na maioria

das vezes vista com um certo temor. Em contraposição a um povo bom, sendo este associado à representação de uma nação – como na tabela anterior o povo francês – a multidão no artigo do *Estado de São Paulo*, uma espécie de presentificação do antagonismo ao traidor Dreyfus. O interessante aqui é que este tipo de multidão não poderia ser particularmente temida, pois emanava uma opinião compartilhada entre a maioria dos franceses à época da degradação. Na perspectiva de Tarde, talvez ela fosse uma espécie de público corporificado, ressaltando então a aludida relevância dos meios de comunicação como “palco” da vida social.

Outro aspecto do modo melodramático, a dualidade entre bem e mal, também aparece remodelada em uma crônica publicada em 26 de novembro, por Jayme de Séguier, o mesmo do pseudônimo Iriel, agora em nome próprio. Aqui ele narra uma conversa com o diretor do jornal em maio de 1895, quando o então Iriel, apesar de elogiar o artigo de Rui Barbosa, afirma considerar excessivo o posicionamento anglófono do autor das Cartas da Inglaterra. Em resposta, o diretor do JC argumenta polarizando as posições de Iriel e Barbosa, o francófono e o anglófilo. Segue o trecho inicial transcrito:

“O que se está passando actualmente em França (...) ao processo Dreyfus rememora-me uma conversação que tive há pouco mais de dous annos, exatamente em Maio de 1895, com o director desta folha, o Dr. J.C. Rodrigues.

*Fallamos do Jornal e dos seus collaboradores de então; e eu exprimia ao **eminente** jornalista toda a admiração que me inspirava o **talento prodigioso** do Sr. Ruy Barbosa, de quem (...) tempo antes os **monumentaes** discursos por elle proferidos no Parlamento brasileiro em defesa da sua administração financeira. (...) O Sr. Ruy Barbosa viajava pela Europa e remetia da Inglaterra para o Jornal uma série de cartas, **superiormemente pensadas e escriptas**, como tudo quanto sahe do seu espirito e da sua pessoa, mas impregnadas de uma **anglofinia** que se me affigurava algum tanto excessiva.*

- Compreendo a sua impressão, disse-me sorrindo o Dr. Rodrigues. É que nesse ponto existe verdadeiro antagonismo de educação entre Iriel (era assim que eu assinava então essas chronicas) e o Dr. Ruy Barbosa. Iriel é francez até a medulla dos ossos, está penetrado da atmospheria franceza, sente, pensa e até escreve como um francez. A grande maioria, a quase totalidade dos livros e dos jornaes que lê são francezes. Tudo isso creou-lhe uma

alma franceza, juxtaposta a sua alma nacional tão estreitamente, que se confunde com ella porveres. Com o Dr. Ruy Barbosa deu-se um phenomeno identico de assimillação, mas forão a sciencia, a litteratura e sobretudo a história política da Inglaterra que lhe moldarão o espirito.”⁷⁴

Dois aspectos chamam particularmente a atenção no trecho. Primeiramente, o discurso em relação ao pretenso adversário Rui Barbosa. Em segundo lugar, a polarização entre a influência francesa e inglesa. Uma das principais características da imaginação melodramática, como já visto, é a organização dual do mundo. Inclusive, o mundo do melodrama constitui, segundo Brooks, uma tentação, pois oferece uma gama de atitudes, frases e gestos coerentemente pensados como dramatização de conflitos essenciais (Brooks, 1995: 20). O antagonismo suscitado pelo diretor do jornal parece provir desta tentação de organização do mundo em direção a uma dramatização do conflito. Certamente, não há aqui uma criação de personagens e a construção de um enredo melodramático, mas há no discurso do diretor uma polarização a partir das influências externas da França e da Inglaterra.

Quanto ao enaltecimento do pretenso adversário Rui Barbosa – rivalidade em parte constituída como causa ou consequência da polaridade criada por Rodrigues – há uma última característica – desta vez somente afeita ao contexto nacional – que parece relevante. Diz respeito a um certo tom bacharelesco na escrita – que pode ser observada não somente aqui, mas também aparece bastante presente na escrita de Cunha Mendes. Sobre Mendes, por exemplo, é interessante notar a distinção de contextos: enquanto Zola se aproxima de um público mais vasto ao falar num estilo simplificado e compartilhado, a escrita de Cunha Mendes parece exercer um efeito oposto, distingue-se de um falar compreensível a muitos para se ater a uma forma rebuscada e distante de um grande público ainda que em potencial. Talvez na esteira da “praga do bacharelismo” da qual fala Sérgio Buarque de Holanda (1995). Holanda aponta algumas reflexões sobre a origem deste modo de falar com “roupagem vistosa”: a transição brusca do domínio rural para a vida urbana e a influência de Portugal. À ambas as possibilidades, acrescenta uma última que considera

⁷⁴ Séguier, Jayme. “Ver, Ouvir e Contar”, *Jornal do Commercio*, 26 de novembro de 1897, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1444, Microfilme.

crucial no caso brasileiro e que é objeto de discussão em todo o livro: “*o nosso apego quase exclusivo aos valores da personalidade*” (Holanda, 1995: 159). Ao apego, acrescenta “*um amor pronunciado pelas formas fixas e pelas leis genéricas*”. No caso brasileiro, diria Holanda, há uma dupla relação na nossa formação espiritual que uniriam na expressão falada ou escrita a exaltação da personalidade (uma característica romântica?) e um amor pelo pensamento inflexível, preto no branco – daí o sucesso do positivismo e afins de cunho segregacionista. Ambos os aspectos são forma, segundo Holanda, de evasão da realidade: “*a crença mágica no poder das idéias pareceu-nos a mais dignificante em nossa difícil adolescência política e social*” (Holanda, 1995: 160). Qualquer pretexto estético serviria assim de conteúdo para a fragilidade do pensamento, para a inconsistência íntima, para a indiferença em relação ao social. Estamos de volta, novamente, à fuga da realidade de uma organização social injusta, seja ela representada ficcionalmente, partilhada como modo de imaginação ou desviada pelo “poder das idéias”.

No caso da caracterização de Rui Barbosa – cuja defesa do capitão Dreyfus será objeto de análise no próximo capítulo – o que se observa com a utilização dos predicativos de enaltecimento é, de um lado, uma certa ironização do adversário, mas de outro, uma forma corrente de utilização da linguagem que ainda hoje é possível observar nos ambientes de poder no Brasil. A referência ao outro, rival ou igual, parece residir no distanciamento formal da linguagem. Estaria este afastamento, de fato, em oposição ao popular estilo melodramático? A hipótese a ser lançada é que se de um lado, o bacharelesco se contrapõe ao melodramático na inversão do caráter aproximativo, de outro, o mundo dual e simplificado se repete na fala rebuscada do primeiro. Pois, um mundo verdadeiramente complexo não poderia ser reduzido a dualismos: “*Um mundo complicado requereria processos mentais laboriosos e minudentes, excluindo por conseguinte a sedução das palavras ou fórmulas de virtude quase sobrenatural e que tudo resolvem de um gesto, como as varas mágicas.*” (Holanda, 1995: 165). Neste jogo entre aproximação e afastamento, o tom bacharelesco deste texto e de outros na recepção brasileira do caso Dreyfus expõe uma relação dúbia com a organização do mundo segundo o modo melodramático. Assemelha-se nas características estruturais, mas se dissocia na relação com o espectador/leitor. A elite intelectual que escreve no Brasil, diferentemente do caso de

Zola (escritor particular na sua relação com as massas), distancia-se do grande público e, em certa medida, dos seus iguais e rivais. O que parece nos levar de volta à perspectiva crítica da retórica melodramática que Brooks aponta como dominação de classe. No caso dos textos de recepção, a classe mais pobre não se configura como espectadora/leitora nem ao menos potencial, o que faz com que a representação de um mundo dual e simplista decorra não tanto de uma tentativa de aproximação, mas, talvez, da algo peculiar ao nosso meio. Para um estilo que se funda na identificação do outro para com a mensagem, um “melodrama bacharelesco” foge a regra pelo simples fato de que não necessita deste apoio para se afirmar. Este tom bacharelesco introduz na organização melodramática dual e moral dos textos de recepção uma relação de distanciamento que se concretiza no descolamento entre autor e público leitor e entre pares, restringindo a leitura a um discurso compartilhado entre iguais – os doutores. Resultado talvez da fragilidade de um veículo de integração, seja ele a imprensa ou qualquer outra esfera intermediária, entre o mundo das letras e o povo⁷⁵.

Enfim, de forma ainda transitória, arrisco algumas primeiras conclusões: o estilo melodramático explica algumas características dos textos da recepção assim como permite em *J'accuse* sublinhar um modo de diálogo compartilhado entre o escritor e as massas. A despeito da escola naturalista que funda, Zola, aqui como em outros trechos de sua obra, dramatiza a situação ao ponto de construir um “*tableau vivant*” possível diante dos acontecimentos do caso Dreyfus, promovendo, desta forma algo que somente ele pode fazer, aproximar as massas e o público em geral dos eventos e pedir o posicionamento de toda a sociedade, resultando na cisão entre dreyfusistas e anti-drefusistas e na divisão de uma França, já cindida desde a Revolução – cisão esta ainda hoje presente na sociedade francesa ainda que transvestido em outras roupagens. No Brasil, por outro lado, o distanciamento bacharelesco, como inverso da simplicidade e aproximação do público no primeiro, re-estabelece uma relação distanciada entre público e escritor, ainda que a partir de um discurso em muito semelhante com o universo dual e moral do modo melodramático. Neste sentido, o estilo proposto por Brooks oferece para a presente análise uma forma de ver não somente a relação entre autor e público, como uma forma de entender mais

⁷⁵ Sobre o publico leitor no Brasil ver nota 105, capítulo 3.

profundamente a idéia de identificação⁷⁶. Resta ainda, antes de passarmos propriamente ao universo bacharelesco da recepção, falar de dois aspectos observados nos textos de recepção: a presença de um simbolismo cristão e o final de reconciliação do traidor em alguns textos um pouco posteriores. Por fim, o texto da poeta portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho publicado no Jornal do Commercio permitirá ver ali condensada a maior parte dos elementos da imaginação melodramática, resumindo assim o universo aqui refletido.

2.7. Simbolismo cristão – *marche en arrière*

A presença de uma espécie de imaginário cristão, assim como a tendência melodramática de Zola, também não passou despercebida nos estudos sobre o caso Dreyfus. Sobre isso, Bancquart escreve na introdução das obras completas de Anatole France:

“Bientôt lui-même, Zola, devient un sauveur. Dans les Notes sur l'affaire Dreyfus, il proclame: ‘Tout est parti de là; depuis pas un fait ne s’est produit sans qu’on s’en rapporte à mon procès. C’est la Bible. Il a tout contenu en germe.’ Langage religieux que marque une résurgence du vocabulaire et des personnages de la tradition judéo-chrétienne. C’est un trait commun des écrivains de l’affaire. Des incroyants, pourtant. ... les dreyfusards, eux, récrivent donc à leur manière des textes de fondation religieuse. Zola entreprend en 1898 ses évangiles (...) Dans cette série de romans, le rôle du Sauveur est joué par le Justicier suprême, Luc Froment, qui parcourt un chemin de croix avant son triomphe dans Travail, et règne au milieu de trois ‘saintes femmes’, Suzanne, Soeur et Josine.” (Bancquart, 1991: XXIX, XXX)

[Rapidamente, o próprio Zola, tornou-se um salvador. Em Notes sur l’Affaire Dreyfus, ele diz: ‘Tudo partiu de lá; desde então nada foi produzido sem que se referisse ao meu processo. É a Bíblia. Continha tudo em germe.’ Linguagem religiosa que marca o ressurgimento do vocabulário e de personagens da tradição judaico-cristã. É um traço comum nos escritores do caso. Incrédulos, porém. ... os dreyfusards recriam então a seu modo os textos de fundação religiosa. Zola cria em 1898 seus evangelhos ... Nesta série de romances, o papel do salvador é representado pelo Justiciero Supremo, Luc Froment, que percorre uma ‘via-cruxis’ antes de seu triunfo em Travail, e reina em meio de três ‘mulheres santas’, Suzanne, Soeur e Josine.]

⁷⁶ Processo de identificação que se torna frágil para o leitor de hoje mas que mesmo à época, no Brasil, não se traduzia em um mundo verdadeiramente compartilhado entre público e autor, particularmente em função do bacharelismo autoral e distanciador

Um dos grandes debates na França do período e particularmente presente em duas obras literárias sobre o caso – *Jean Barois*, de Roger Martin du Gard, de 1913, e *M. Bergeret à Paris*, de Anatole France, coletânea de artigos escritos sobre o caso no jornal *L'Echo de Paris* durante o caso – é exatamente a questão religiosa. Seja no caso de *Jean Barois*, uma espécie apóstolo da ciência em choque direto com o mundo religioso, seja na figura do intelectual em Zola e France, os valores cristãos parecem colocados em questão. Em *Jean Barois*, particularmente, a oposição aos religiosos por parte do personagem que dá nome ao romance é clara e o autor articula essa oposição à divisão da nação francesa: “*La nation française, actuellement divisée en deux camps bien tranchés: d’un côté, les incroyables; de l’autre, les croyants. Les incroyables, qui comprennent tout le prolétariat, déjà cités, et tous les intellectuels*”. [A nação francesa, atualmente dividida em dois campos bem definidos: de um lado os incrédulos; de outro, os crentes. Os incrédulos, que compreendem todo o proletariado, já citados, e todos os intelectuais] (Du Gard, 2003:145).

O romance de du Gard é todo elaborado com uma estrutura teatral e a fala acima é do próprio Barois em diálogo com seu amigo Zoeger, segundo informações dadas no próprio romance, diretor da *Revue Internationale des Idées*. Em *M. Bergeret à Paris*, é essa figura do intelectual que aparece com mais força. Em uma conversa com sua filha, o sr. Bergeret fala de sua idéia de uma república ideal e atribui à palavra a única forma de construí-la. Sua filha lhe pergunta como fazer para implementar seu novo mundo, ao que o sr. Bergeret responde: “- *Par la parole, mon enfant. Rien n’est plus puissant que la parole. (...) C’est l’arme invincible. Sans cela le monde appartiendrait aux brutes armées.*” [Pela palavra, minha criança. Nada é mais poderoso que a palavra. (...) É a arma invencível. Sem ela o mundo pertenceria aos brutos armados] (France, 1991:294). Há todo um debate anti-clerical na França, particularmente dos intelectuais que separam totalmente o mundo político do religioso. O estilo melodramático, aqui, pode ser pensado como um modo de imaginação que re-organiza um mundo no qual o mito da cristandade e a rígida organização social fôra rompida. Re-inaugura um imaginário fundado, segundo Bancquart a partir de um outro sagrado que continua, por sua vez, contaminado pela organização moral e dual do mundo.

Mas este mundo dual melodramático, como ordenação possível do imaginário,

que está marcado constantemente nos textos de recepção, aparece muitas vezes associado à religião. Em artigo do Estado de São Paulo, de 24 de janeiro de 1898, na seção “Os Nossos Telegramas”, sob o título “Anti-semitismo”, aparece a associação entre o cristianismo e o ódio religioso aos judeus, em contraposição aos homens de pensamento:

*“Por toda a França, a **christianíssima** França, se estende um vendaval de ira e de ódio a guerra ao judeu. As cidades de província fazem côro com a grande capital; rebôam por sobre as **multidões ameaçadoras**, gritos sinistros de morte, pairam mais altos do que as bandeiras simbólica da liberdade, os pavilhões das confissões religiosas, em cujo nome tanto sangue manchou a história da civilização ocidental.*

*E, neste quadro de negras promessas, **levanta-se a maioria do povo francez contra uma minoria insignificante**, considerando-a conluiada para trair a nação que é *commum*, a pátria que maioria e minoria defendem.*

*Felizmente para as tradições generosas da França, **um núcleo de homens de pensamento se insurgiu contra essa guerra de extermínio que o nosso tempo não comporta**. Mas, deante da **maioria esmagadora e desvairada**, é lícito suppor que a agitação se prolongue e amanha se agravem as scenas de hoje.*

Tornou-se questão religiosa, lucta de seitas, e que se devem limitar aos tribunais militares. Porque esse homem que foi capitão do exército francez e em cujo nome amigos, parentes, correligionários pedem justiça, foi condenado por um crime militar e não por motivos religiosos.⁷⁷

Novamente um mundo dual: o povo francês imbuído de ira e ódio (as multidões ameaçadoras) contra uma minoria insignificante que defende a nação e a pátria. Alguns personagens do modo melodramático também aparece: o generoso como personagem da revelação e da sabedoria. Mais uma vez também a multidão ameaçadora, essa “maioria esmagadora e desvairada” e o povo, conluiado, levado como multidão contra a pátria que supostamente todos defenderiam. Permanece, portanto, a diferença: as multidões desvairadas e o povo conluiado com a maioria – talvez corrompido pela multidão –, porém defensor da pátria. Ainda em relação ao modo melodramático, encontramos o mesmo estilo

⁷⁷ “Anti-semitismo”, *Estado de São Paulo*, 24 de janeiro de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445 Microfilme

hiperbólico na escrita já visto em outros textos da recepção: a cristianíssima França, as multidões ameaçadoras, os gritos sinistros de morte, um quadro de negras promessas, a maioria esmagadora e desvairada. Mas, o mais relevante neste trecho está relacionado ao fator religioso, particularmente presente nos textos sobre o aspecto jurídico, sobre o processo. Przybos, ao pensar o melodrama como fundado nas práticas rituais, fala desta referência aos valores evangélicos como semelhança entre ritos e melodramas, denominando este processo como “*une marche en arrière*”: “*Les références aux valeurs évangéliques et l’emploi fréquent du symbolisme chrétien exploitent la ressemblance entre le mélodrame et le rituel*” [As referências aos valores evangélicos e o uso frequente do simbolismo cristão exploram a semelhança entre o melodrama e o ritual] (Przybos, 1987: 80).

No trecho acima, particularmente, há um enaltecimento dos homens de pensamento em oposição aos excessos relacionados ao mundo religioso. Neste sentido, assemelha-se às posições de Jean Barois e do sr. Bergeret, nos romances acima citados. Poderíamos pensar no republicanismo que assemelha os contextos do Brasil e da França no períodos. Porém este *topos* religioso é recorrente na recepção, particularmente nos textos jurídicos que serão tratados no capítulo seguinte. Será possível observar então em que medida eles se relacionam a uma perspectiva republicana como vimos no trecho transcrito – como também observado a partir dos romances – ou podemos pensar na idéia de “*une marche en arrière*” (sendo o mundo do direito o novo sagrado), como propõe Przybos. Ou ainda, como nova elaboração do nosso bacharelismo.

2.8. Conciliação final

Como já visto, o reconhecimento da virtude é o grande *leitmotiv* do melodrama. Como na “*anagnorisis*” trágica, o movimento da cena caminha na direção do reconhecimento moral da virtude, mas diferentemente desta, trata-se no melodrama de uma espécie de liberação de um signo puro: “*Anagnorisis in melodrama has little to do with the achievement of psychological identity and is much more a matter of the recognition, the liberation from misprision, of a pure signifier, the token for an assigned identity*” [Anagnorisis no melodrama tem pouco a ver com a revelação de uma identidade

psicológica e é muito mais uma questão de reconhecimento, de libertação de uma prisão equivocada, de um significante puro, a expressão de uma identidade marcada] (Brooks, 1995: 53). Diferentemente da personalidade revelada no contexto trágico – como é o caso clássico em *Édipo* – no melodrama o percurso de revelação caminha em direção ao reconhecimento do signo da virtude e da inocência, a partir de uma situação imposta por um traidor ou inimigo durante o correr da peça ou do romance. Este reconhecimento aparece em alguns trechos da Revista *Rua do Ouvidor*, de propriedade de J. Serpa Junior, de setembro de 1898. O texto é assinado por Gaston Ruch⁷⁸:

“Pobre França! Quantos insultos, quantas e quantas humilhações não tens soffrido pelo acto nefando commettido por um homem que talvez nem seja teu filho! A Europa colligada, a america, á portia (sic), te accusam. Dizem todos que estás decadente, podre, envilecida e – suprema dôr – que teu exercito glorioso já não conhece a honra.

Estes que assim falam, ignoram teu passado, defendem obstinadamente a doutrina absurda de que uma nação inteira é responsavel pelo crime praticado por um de seus filhos, e que fica para sempre deshonorado um exercito que outr’ora foi commandado por um Bazaine. Se estes se dessem ao trabalho de ler, e não muito, veriam que este exercito trahido, humilhado, vilipendiado, ainda assim luctou longos mezes, deixando attonito o adversario por semelhante resistencia, por este mesmo qualificada de heroica.

*Não, não conhecem a historia estes que assim se expressam porquanto, dado o caso da acceitação de doutrina tão monstruosa, que dizer de uma nação que, em guerra recente, bombardeou propositalmente edificios indefesos e por muitos motivos sagrados, hospitaes com a cruz de Genebra arvorada, bibliothecas, etc., quer dizer de um exercito cujos soldados ainda hoje soffrem supplicios barbaros e infamantes, sem que os miseraveis autores recebam a menor reprehensão, o minimo castigo.”*⁷⁹

Aqui, neste primeiro trecho, a grande vítima dos acontecimentos é a França, a qual todos acusam; a decadente, podre e envelhecida França do caso Dreyfus. No segundo parágrafo, a história deve perdoar a heróica França e apontar o verdadeiro traidor: a

⁷⁸ Não foi encontrada quase nenhuma informação sobre este autor. A única informação relevante é que ele é autor de livros de História e de Francês.

⁷⁹ RUCH, Gastão. “*A Questão Dreyfus*”. Revista *Rua do Ouvidor*, Anno I, N. 19, p. 3-4 .Rio de Janeiro, 17 de Setembro de 1898.

Alemanha que “bombardeou propositalmente edificios indefesos e por muitos motivos sagrados, hospitaes com a cruz de Genebra arvorada, bibliothecas”. Todo o raciocínio de Rush é vitimizar e inocentar a França, acusando “aquele país”, a Alemanha. Somente no meio do artigo é que ele retoma a questão Dreufus, seu objeto de análise:

Voltemos porém á questão Dreyfus.

“O nosso modo de pensar é talvez ousado, mas em todo caso, explica até certo ponto a balburdia que tem reinado nesta vergonhosa questão.

Parece-nos que effectivamente houve comunicação de documentos relativos ao poder militar da França á outra potencia, á Russia com o fim de angariar a sua alliança.

Esta comunicação feita por ordem superior foi habilmente aproveitada por um official do exercito (Dreyfus ou Esterhazy?) que se valeu do ensejo para vender peças importante a outra nação, naturalmente a Allemanha.

(...)

Os antecedentes destes dois homens differem muito.

Trabalhador, intelligente e estimado, tal era a situação de Dreyfus antes de sua condemnação. Possuidor de alguns bens e casado com uma senhora de cabedaes, parece que não foi o dinheiro o movel que o levou, acaso, a praticar o crime.

Já se não pode dizer o mesmo de Esterhazy.

(...)

Jogador e devasso, muitas vezes vivendo de expedientes menos confessaveis, talvez algum dia acossado pela necessidade, se lembrasse de trahir.

Querendo evitar o justo castigo, quem nos diz que não conseguiu este homem accumular, com infernal habilidade, todos os elementos que o podessem denunciar, contra o desgraçado Dreyfus, assim victimado apezar de innocente.

Eis o que a revisão deve elucidar.

Em nosso entender, quando o conselho de guerra condemnou o capitão Dreyfus, todos os membros estavam convencidos da sua culpabilidade. Talvez houvesse alguma precipitação no julgamento, precipitação explicavel para quem conhece o temperamento nervoso e impressionavel do povo francez.

Porém dahi a acreditar que o Estado-Maior, paa salvar alta patente, se fizesse cumplice no crime de condemnar um innocente, vai grande differença.

Se a revisão não foi feita até hoje, dicta este procedimento o receio de complicações que poderiam surgir pela publicação de documentos, visando não só a mobilização, por exemplo, como talvez factos relativos á potencias vizinhas.
(...).”⁸⁰

Há aqui outra história, um “ousado modo de pensar”. Houve uma comunicação a Rússia e alguém aproveitou a circunstância para vender algumas peças à outra nação – a Alemanha, a traidora implícita da primeira parte. Há dois suspeitos, Dreyfus ou Esterhazy. Restam então, para esclarecimento do caso, os antecedentes de ambos. A partir destas evidências, Rush chega à conclusão que o agora desgraçado Dreyfus, fora vitimado apesar de inocente. E aí está o que a revisão do processo deve elucidar. O erro judiciário passa a ser então fruto de alguma precipitação de julgamento explicável para quem conhece o “temperamento nervoso e impressionável do povo francês”. São duas vítimas então, Dreyfus e a França vilipendiada.

Na edição da mesma revista da semana seguinte, lê-se sob o mesmo título, mas sem assinatura, parecendo tratar-se portanto do editor Serpa Júnior:

*“O misero official foi condemnado por se ter constituido alvo da inveja de alguns, por ser – rico, trabalhador, intelligente, feliz, casado com uma senhora, cuja distincção e heroismo são hoje cousas indiscutíveis”*⁸¹

Têm-se aqui o reconhecimento da verdade e da virtude, aquele que foi objeto de inveja, Dreyfus, está redimido e sua senhora, distinta e heróica, é então reconhecida na sua virtude. Temos aí a reconciliação final, o quadro claramente configurado. E as identidades atribuídas como símbolos de uma França que parece ter pisado em falso. O curioso é que a despeito de tudo isso, Dreyfus é ainda condenado em Rennes⁸² e é o presidente da República, Émile Loubet, que lhe concede um indulto, em grande parte em função da iminente Exposição Universal de 1900. Reconciliação e reformismo. Apesar de se tratar da história do caso Dreyfus, poderia muito bem se tratar do melodrama Dreyfus.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ S/ assinatura. “A Questão Dreyfus”. Revista *Rua do Ouvidor*, Anno I, N. 20, p. 2, Rio de Janeiro, 24 de Setembro de 1898.

⁸² Ver Cronologia (Anexo 2).

2.9. Síntese portuguesa: condensação de um estilo

Por fim, transcrevo aqui trechos de um artigo publicado no *Jornal do Commercio*, também em setembro de 1898, da poeta portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), que assina de Estoril um artigo condensando todo o estilo até então estudado. Nele, a grande questão é o “*lento trabalho da verdade*” ameaçado pelos acontecimentos da questão Dreyfus (como parece ter ficado conhecido em Portugal, diferentemente do caso Dreyfus no Brasil):

(...) *Houve um momento em que o mais optimista devia temer por ella (a verdade).*

(...) *Nunca a França esteve mais perto de um movimento de retrocesso para a barbarie do passado, do que na hora em que, justamente ufana dos seus progressos, ella se preparava para affirmar, na sua exposição de 1900, o triumpho definitivo de todas as artes pacificas, a evolução social que tem dado ao mundo actual o seu aspecto caracteristico da sciencia e de liberdade.*

(...)

*Tomando a questão de mais alto, eu desejo que os meus feitores a encarem como o que ella verdadeiramente se tornou desde que a nação franceza se apossou dela para a seu respeito se degladiar desesperadamente, isto é, como um incidente a mais da luta secular da Intelligencia com a Força, como um symptoma do antagonismo irreductivel entre o espirito scientifico e o espirito militar ou guerreiro.*⁸³

Nesta luta pela verdade, do progresso contra a barbárie, da inteligência contra a força, Carvalho coloca de um lado “os soldados verdadeiramente *allucinados* que *identificarão a causa de sua classe inteira com a de Esterhazy, Henri, Paty du Clam*”⁸⁴, e, de outro, “os professores de todos os institutos de França, os pensadores, os homens de *sciencia e de estudo*”. Nada mais próximo do estilo melodramático nesta luta do bem contra o mal. A poeta portuguesa situa, ainda, do lado do mal, o exército e a aristocracia anti-semita. E, do lado oposto, Zola, Picquart:

O Exército – estranha e inexpíavel cegueira! – poz-se de todo do

⁸³ CARVALHO, Maria Amália Vaz. “A victoria da justiça sobre a força”. *Jornal do Commercio*, 08 de julho de 1899, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1450, Microfilme.

⁸⁴ Ver Retratos (Anexo 3).

*lado onde a mentira, a fraude, a calúnia, a falsificação de documentos decisivos se ia desvendando dia a dia. A aristocracia por **modismo** anti-semita, (...) a aristocracia entendeu também pôr-se do mesmo lado sem saber o que fazia e como se comprometia e contradizia irremissivelmente. (...)*

Zola, apedrejado pelo bom povo de Paris, teve de refugiar-se no estrangeiro depois da sua eloquente sortida em prol da inocência e da verdade.

Picquart⁸⁵, o protótipo da honra militar, da verdadeira, das que se filia nos preceitos da cavalaria e da abnegação antiga, foi encarcerado e maltratado como o mais vil dos criminosos!

Neste “*caminhar incessante de uma luz acesa ...*”, mais do que o caminho das luzes, parece ao leitor o desvelar de um intrincado romance policialesco. No lados envolvidos neste processo, nesta história: a raça e a intelectualidade *versus* a selvageria e o ódio. Estava então em perigo a felicidade das sociedades modernas. A luta secular da Inteligência contra a Força é a grande batalha do século XIX segundo a autora, mas o modo de expressão desta situação social poderia muito bem ser confundido com uma batalha do bem contra o mal em qualquer folhetim publicado à época. Os traidores em Carvalho surgem neste contexto na imagem da paixão irracional e selvagem dos ignorantes. As instituições também tomam parte deste processo personificadas: o exército aparece associado à mentira. Já a aristocracia, aparentemente por modismo⁸⁶ anti-semita, pôs também do lado dos traidores - do outro lado, das luzes, Zola se refugia, Picquart é encarcerado. Neste texto da poeta portuguesa, inclusive, aparece algumas vezes a questão do anti-semitismo, o que não ocorre com muita frequência nos textos da recepção encontrados no Brasil. Registramos algumas incidências do termo anti-semitismo na recepção no Brasil na tabela abaixo:

⁸⁵ Ver Retratos (Anexo 3).

⁸⁶ A princípio li o termo como “mobismo”, já que a legibilidade do trecho não está boa. Mas, como não encontrei definição para o termo assumi que deveria se tratar de “modismo”, fazendo muito mais sentido no contexto

Tabela 2: ocorrências do termo anti-semitismo

Aspecto revelado	Trecho
Inexistência do anti-semitismo por aqui	<i>“Permitti que um dos mais humildes filhos da gloriosa Patria de Floriano, onde felizmente não se conhece ainda o antisemitismo, vos saúde entusiasticamente pela coragem com que, a bem da verdade e da justiça, tendes defendido o infeliz capitão Dreyfus, tão injustamente condemnado a degredo na Ilha do Diabo”</i> ⁸⁷
Moléstia contagiosa	<i>“Por toda a França, a christianíssima França, se estende um vendaval de ira e de ódio a guerra ao judeu. (...) O espetáculo que a França nos está dando é vergonhoso. Uma luta de religiões em nossos dias é humilhante, á força de ser bárbara. (...) Este facto coincide com phenômenos idênticos na Áustria e em outros pontos da Europa. Dir-se-ia que se prepara uma expulsão de judeus. O anti-semitismo é moléstia contagiosa (...)”</i> ⁸⁸
Um judeu no Estado-Maior	<i>“Não cito opiniões pessoaes nem a dos amigos de Dreyfus, mas as do general du Barail, que é um espectador absolutamente imparcial da luta que está dividindo a França em dous campos muito desiguaes. Effectivamente, o veterano (...) deu distinctamente a comprehendre que o Anti-Semitismo não deixou de ter de todo influência nas medidas iniciaes instituidas depois da descoberta da carta já agora famosa. Elle deu a sua opinião em uma phrase expressiva: ‘M. Dreyfus – observou o General du Barail – era o único judeu que fazia parte do Estado Maior’.”</i> ⁸⁹
O perigo do Anti-semitismo	<i>“Por este lado, já se prevê o perigo de um acto de indisciplina, perigo real, que encontra uma contribuição fortissima no anti-semitismo incontestável da maioria do exercito francez...”</i> ⁹⁰

Ao que parece, todas as referências ao anti-semitismo são críticas por aqui, seja na opinião ponderada de um “*general imparcial*”, seja no perigo do anti-semitismo do exército francês. Mas, o que mais chama a atenção é o atributo de “*moléstia contagiosa*”, num texto que ressalta uma guerra entre religiões: a França cristã contra os judeus, assim como o atestado da inexistência da questão por aqui. De fato, se pensarmos em termos de migração judaica no Brasil, há neste período um fluxo muito menor que o observado no século XX, principalmente depois de 1930. Porém, já existem algumas famílias judaicas em

⁸⁷ CUNHA, Antonio Augusto Marinho da. Lettre, Rio de Janeiro, 23/02/1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola.

⁸⁸ “*Anti-semitismo*”, *Estado de São Paulo*, 24 de janeiro de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445 Microfilme.

⁸⁹ “*Dreyfus e o Anti-semitismo na França*”. *Jornal do Commercio*, 16 de janeiro de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445 Microfilme.

⁹⁰ “*A questão Dreyfus*”. *Estado de São Paulo*, 16 de julho de 1899, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/0353, Microfilme.

solo nacional. Há um registro de cerca de 280 judeus que chegaram ao Brasil no ano de 1891⁹¹. A ausência de manifestações mais representativas fica ainda como uma icógnita nos estudos da recepção⁹².

Retomando ainda o texto da poeta portuguesa, um último aspecto merece ressaltar. A poeta portuguesa fala dos amigos e famílias que se dispersam. Também em uma crônica publicada no *Jornal do Commercio* de 25 de dezembro de 1897, Jayme de Séguier escreve sobre uma história curiosa, na qual o sobrenome Dreyfus aparece como “*porte-malheur*”⁹³:

Amigos de toda a vida separarão-se para sempre; famílias ate aqui unidas dispersarão-se cheias de mutuos odios; creio, Deus me perdoe que houve divórcio e separações por diferenças de opinião entre os conjuges ácerca da culpabilidade de Dreyfus!

(...)

Não era somente um homem que estava padecendo em longinquo e mortifero presidio a sua Paixão e a sua Morte. Era a innocencia, era a lei, era o principio immortal da Justiça, era a liberdade moderna, era tudo que nossos pais conquistarão com o sangue das veias e a medulla do cerebro que estava a pique de sossobrar no largo e bravo mar da iniquidade, sob o impacto da força irreflectida, barbara e brutal.

⁹¹ Há muito pouca informação sobre este período. O levantamento de 280 judeus foi feito por meio do exame do Livro de Matrícula dos Imigrantes entrados na Hospedaria do Estado de São Paulo. FALBEL, Nachman. “Uma imigração de judeus em 1891”. Boletim Informativo 21, ano V, novembro/2000. Arquivo Histórico Judaico Brasileiro.

⁹² Foi feito um levantamento no Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, em São Paulo, porém muito pouco foi encontrado de representativo sobre a época.

⁹³ Transcrevo o trecho da crônica de Séguier: “*O nome de Dreyfus é de resto fatal. Il porte malheur, como aqui se diz. Pariz inteiro estremeceu de angustia ao saber uma destas manhãs que uma familia inteira, pai, mãe e tres lindas crianças, tres lindas pequenitas de seis, oito e dez annos, se destruiu voluntariamente pela asphixia/ O pai chamava-se Dreyfus: era negociante e bolsista. Tivera reveses de fortuna que lhe avinagrão o espirito; mas a sua situação era ainda relativamente boa e só por um accesso de mysanthropia confiante com a loucura se explica a sua fatal resolução/ Uma vez decidida esta, sua mulher quis segui-lo na morte/ Podião, porém, os dous ter deixado viver as pobres crianças a que não faltavão protectores entre os seus proprios parentes. Mas a perspectiva de abandonar aquellas frageis criaturas neste mundo tão brutal e duro, decidio-os a dar-lhes tambem a morte. Calafetarão o quarto, ascenderão um fogareiro e horas depois encontravão-se os cinco cadaveres ainda quentes/ Uma das causas que mais haviam affectado o espirito enfermo deste fraco era o infamante stygma que mareava o nome de Dreyfus. Muita gente supunha que elles erão parentes do condemnado, o que era completamente inexacto. Muitas vezes as pequenitas vinhão, lavadas em lágrimas, contar a sua mãe que no collegio as suas condiscipulas lhes chamarão de primas do traidor. O pai requerera ao conselho do Estado o direito de mudar de nome e com effeito (sic) adoptara o appellido materno, mas a idéa de se chamar effectivamente Dreyfus tornára-se-lhe insupportavel e não pouco contribuiu para o acto atroz de desespero a que se deixou arrastar/ Cousa lamentável. Se tem esperado alguns dias mais, talvez mudasse inteiramente de resolução. Quem sabem se o nome de Dreyfus não voltará a se de novo considerado e honrado, e não passará á posteridade como synonymo de innocencia martyrisada, e finalmente triumphante!*”. G. “Sem Rumor”, *Jornal do Commercio*, 16 de janeiro de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445, Microfilme

Por fim, Dreyfus padece no presídio, símbolo da inocência, da ausência de Justiça, herói deste melodrama encenado na vida real. E, na seqüência, o desvelar gradual da verdade e o reconhecimento dos bons. O texto de Carvalho foi transcrito em grande parte aqui pois sintetiza muitos dos aspectos já tratados sobre o universo melodramático, esta forma difusa que aparece, segundo Brooks, compartilhada entre autor e público, um imaginário que indica uma tentativa de organizar a experiência em claves fixas, em divisões estáticas, num quadro reconhecível e apreensível como um todo. Características como o impulso para a dramatização em *J'accuse*, a construção de mundos duais, a eclosão da verdade, a separação de traidor e vítima dentre outros aspectos abordados neste capítulo que permitiram reconhecer um pouco desta presença difusa de um imaginário corrente na representação do mundo. Não somente naquela época, mas constantemente como armadilha de discursos totalizantes e destacados da complexidade do real.

No próximo capítulo, a partir de alguns aspectos levantados aqui, particularmente na articulação entre modo melodramático e estilo bacharelesco, examinaremos o universo da recepção nas semelhanças e dissonâncias entre o contexto dos acontecimentos do caso Dreyfus e na sugestão de algumas peculiaridades da recepção nacional. Recorreremos, também, na medida que se fizer necessário, a alguns elementos observados nos romances franceses e nos jornais brasileiros. Finalizo então com Brooks que ressalta a relevância do reconhecimento da imaginação melodramática para a compreensão e reconhecimento deste universo dual ao qual algumas vezes ainda recorremos:

“So it is that recognition of melodrama’s pervasive presence in our representations and our thought may be useful in the recognition of what we have to deal with, and what – in all its limitations – we most often have at hand for dealing with it” (Brooks, 1995: 206)

[É então este reconhecimento da presença difusa do melodrama na nossa representação e no nosso modo de pensar que pode ser útil no reconhecimento daquilo que temos que lidar e daquilo que – com todas as suas limitações – temos à mão para lidar na maior parte do tempo.]

Imaginário do melodrama: uma forma de mimetizar os acontecimentos, de traduzí-los em discurso. A luta secular da inteligência contra a força em Carvalho mostra, na interpretação dos acontecimentos, uma tendência em direção à divisão do mundo entre bons e maus, à construção de quadros representativos da realidade compreendida no seu todo. Nesta busca de totalização, assim como nas outras características do modo melodramático, reside o reconhecimento de um modo de imaginação difuso em uma época de certezas abaladas. Neste modo de imaginação podemos situar *J'accuse* e muitos dos textos da recepção. Os aspectos que não se adequam somente a este modo serão então propostos no próximo capítulo, na busca de integração do imaginário melodramático com uma estética bacharelesca.

Capítulo 3: Um melodrama bacharelesco⁹⁴

3.1. Em busca das origens

No capítulo anterior, chamamos a atenção para a articulação entre texto e contexto no recurso anafórico em Cunha Mendes e em Zola, respectivamente, em *Discurso* e *J'accuse*. Ressaltou-se a diferença do recurso retórico na conclusão de *J'accuse* em relação à utilização do mesmo por Cunha Mendes, texto este no qual todo o discurso poderia ser, salvo em função das breves referências contextuais, transposto para uma outra situação qualquer. A anáfora funcionaria neste último somente no sentido da organização textual, mas não remeteria a nenhuma relação mais ampla com o contexto. Em *J'accuse*, por outro lado, apesar dos elementos melodramáticos e ficcionais que aparecem na missiva, Zola está constantemente em diálogo com o contexto ao qual se dirige. O mesmo recurso na missiva zoliana que transformaria o sentido do texto e integraria o autor como participante do processo (*J'accuse* = *Je dois être accusé*), em Cunha Mendes, serve somente como organização textual, como referência estética na relação entre orador e público.

Em Cunha Mendes, a anáfora estaria portanto reduzida a uma relação somente de articulação, ligada a uma tentativa de reprodução da vividez do discurso. Se retirada, não comprometeria o sentido geral. Este discurso esvaziado de sentido referencial pode ser observado também no tom disseminado nas escolas de direito durante o século XIX no Brasil. Um certo tom bacharelesco que já fora percebido na escrita de Cunha Mendes pode, neste sentido, aproximar-nos de um entendimento mais amplo deste contexto de recepção.

Já vimos que a estética melodramática, além da operação de simplificação maniqueísta do mundo, também se caracteriza por uma linguagem simples e direta, de aproximação com o público. No caso comparativo entre Zola e Cunha Mendes, foi observada esta distinção: Zola se aproxima das massas ao falar num estilo simplificado e

⁹⁴ É importante ressaltar que o presente capítulo procura muito mais tecer relações num tom ensaístico do que buscar os fundamentos de todos os conceitos aqui utilizados. O esforço foi feito no sentido de pensar um todo coerente com a representação do universo do bacharel na escrita da recepção, mas ao contrário do capítulo anterior, que se fundamentou na definição do melodrama em Peter Brooks, aqui o objetivo é o de encontrar os elementos presentes na proposição deste estilo bacharelesco. O objetivo aqui foi o de propor uma hipótese, a qual apesar de discutível em seus detalhes, ajudou-me enormemente a encontrar um caminho que integrasse a pesquisa à análise.

compartilhado, enquanto Cunha Mendes parece exercer um efeito oposto, utilizando-se de uma linguagem rebuscada e distante de um grande público. A partir de Holanda (1995), algumas possíveis origens de uma “*praga do bacharelismo*”, como denomina o autor, podem ser então apontadas: a transição brusca do domínio rural para a vida urbana, a influência de Portugal, o nosso apego aos valores da personalidade, o amor pelas formas fixas e leis genéricas e, por fim, um distanciamento do real diante da “*crença mágica no poder das idéias*”. Além destas características, chama a atenção em Holanda – tanto na expressão falada como na escrita – a articulação de dois princípios contraditórios: a exaltação da personalidade juntamente com um amor pelo pensamento inflexível, “do preto no branco”. Os pretextos estéticos serviriam, como se viu em Cunha Mendes, como forma esvaziada de sentido referencial. Seja em função da fragilidade do pensamento, da inconsistência íntima ou da indiferença em relação ao social. A utilização da anáfora em Cunha Mendes apareceria, portanto, como primeiro indício desta “*praga*”.

Ao conceber três momentos do naturalismo, Alfredo Bosi (1977), também trata de aspecto semelhante. O autor caracteriza uma segunda geração⁹⁵, representada por Coelho Neto e Rui Barbosa, como marcada pelo “*falar difícil*”. Nesta segunda geração:

“a mecanização dos processos de mimese vira descritivismo, a que foi somado o emprego de termos raros, arcaicos ou técnicos: é o que acontece na prosa de Coelho Neto e, com função mais dramática, na de Euclides da Cunha; é o que acontece com o jornalismo sério do começo do século (século XX) cujos artigos estão semeados de termos da ciência extraídos do jargão evolucionista.” (Bosi, 1977: 298)

Este emprego de termos raros, arcaicos ou técnicos somado ao discurso desta geração não aparece, porém, somente nos representantes mais conhecidos. O procedimento aparece disseminado naqueles que escreviam nos veículos de imprensa do período. Como se sabe, os escritores da época, na sua grande maioria, tiravam o sustento da publicação em periódicos e na atuação na imprensa. Seja pelo restrito número de leitores⁹⁶, seja pelo frágil

⁹⁵ A primeira seria a da “expressão justa”, com Zola, Maupassant, Eça de Queiroz e Aluísio Azevedo; a segunda do “estilismo”, de Coelho Neto e Rui Barbosa; a terceira da “morbidez”, também de Coelho Neto e dos irmãos Goncourt; e por fim o “regionalismo”, numa busca pelo registro folclórico.

⁹⁶ O primeiro recenseamento geral no país data de 1872. Neste ano, apenas 18,6% da população livre e 15,7% da

mercado de livros, o fato é que a imprensa foi nesta época o lugar por excelência para os grandes representantes da nossa literatura, assim como para os aspirantes hoje desconhecidos. Neste sentido, a análise dos artigos em revistas e das crônicas em jornais pode nos fornecer elementos importantes para tratar de uma espécie de discurso difundido no período. O bacharelesco não anula, portanto, aquilo que se observou a partir do estilo melodramático, mas, ao contrário, reafirma-o ao integrar, como propõe Holanda (1995), a exaltação da personalidade em um mundo dual⁹⁷.

Portanto, nas origens deste modo de falar apontadas por Holanda (1995), estariam a transição brusca do mundo rural para o urbano, além de uma forte influência direta de Portugal – na esteira da tradicional universidade de Coimbra, certamente. De um ponto de vista mais estilístico, o apego à personalidade, o amor ao livresco e às formas fixas, além de uma tendência de evasão da realidade. Além das origens apontadas por Holanda e no intuito de tratar da transição brusca para o mundo urbano, utilizaremos o estudo do uruguaio Ángel Rama (1985) sobre a constituição de uma cidade das letras na América. O autor mostra que o estabelecimento das literaturas nacionais em fins do século XIX é um marco do triunfo da Cidade das Letras que impõe a escritura e nega a oralidade característica do mundo rural. Além disso, diante do contexto da época e da tentativa aqui empreendida no sentido de examinar este estilo bacharelesco, é absolutamente relevante tratarmos ainda que brevemente das correntes de pensamento vigentes, de um lado o liberalismo político e econômico e de outro o positivismo como filosofia ordenadora. Portanto, é a partir das origens apontadas por Holanda e das constatações de Rama, além da observação de outros textos da recepção, que buscaremos refletir sobre um estilo híbrido encontrado em grande parte deste estudo, talvez um misto das influências herdadas tanto da França como de Portugal, na tentativa de formular melhor o que se pretende definir aqui como melodrama bacharelesco.

Partiremos ainda do conceito de bacharelismo como proposto por Wilton Silva (2005), que o vincula:

população total, incluindo os escravos, sabiam ler e escrever. Numa segunda contagem, em 1890, este número decaiu ainda mais: somente 14,8% da população total sabia ler e escrever. Dados retirados de Guimarães (2004).

⁹⁷ Além disso, é possível também pensar na articulação entre o imaginário dos folhetins e sua convivência com outros gêneros como a crônica ou o próprio texto jornalístico, neste período em vias de profissionalização. Neste assunto ver Candido (1992), Meyer (1996), Sodré (1977).

“à dinâmica das trajetórias dos detentores de formação acadêmica em Direito, através das posições conquistadas na administração pública e no jogo político institucional, caracterizando-os não só enquanto categoria profissional, mas enquanto grupo de elite político-administrativo” (Silva, 2005: 2)

Silva (2005) faz um painel deste conceito na República Velha e aponta as principais definições do termo entre cientistas sociais e historiadores⁹⁸. O autor parte de uma perspectiva analítica de estudo do fenômeno do bacharel como figura emblemática do período do Segundo Reinado e da República Velha. A nossa perspectiva analítica difere de Santos na medida que entende o bacharelismo como modo de. Do substantivo para o adjetivo, o estilo bacharelesco se insere historicamente, assim como o melodramático, num contexto de transição e transformação⁹⁹. E sua articulação integradora e excludente, como veremos a partir dos textos da recepção, são a síntese de um discurso apaziguador de conflitos capaz de reduzir o mundo a um todo reconhecível. Mais do que um momento histórico, representa uma organização discursiva e pode ainda ser observada em muitos textos atuais, não necessariamente restritos ao universo jurídico, como era de se esperar. Sua presença difusa permanece como uma tentação ao propor um mundo reduzível e cognoscível em sua articulação integradora e simplificadora, ainda que excludente e artificiosa.

3.2. “Pedantocracia” liberal no mundo melodramático

No capítulo anterior, transcrevemos alguns trechos do artigo da poeta portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho, publicado no JC, no dia 8 de julho de 1899. O

⁹⁸ Além das perspectivas de Sérgio Adorno e Sérgio Buarque de Holanda, Silva retoma a relação entre o mulato e o bacharel como figuras ascendentes do Segundo reinado em Gilberto Freire (“Ascensão do bacharel e do mulato”, em *Sobrados e Mucambos*). Retoma ainda a análise das profissões imperiais – medicina, engenharia e advocacia – no Rio de Janeiro e a perspectiva de Luiz Felipe de Alencastro (“O fardo dos bacharéis”, em *Novos Estudos* n° 19, 1987) que identifica as elites da República Velha como um todo homogêneo ligado ao bacharelismo, sendo que este mesmo viés autoritário e homogêneo aparece também, segundo Santos (2004) em Raimundo Faoro (*Os donos do poder*). Faremos a partir de Wilton Silva, um breve apanhado do conceito, mas adotaremos como fonte primária as perspectivas de Holanda e Adorno.

⁹⁹ Ao propor a idéia de melodrama bacharelesco, percebi a transposição do adjetivo melodramático para o substantivo melodrama, operação inversa a de Brooks. Tratarei um pouco mais a fundo esta inversão na conclusão, porém, adianto que a relação entre os dois termos coloca de um lado a estrutura dual do mundo melodramático integrada a um tom bacharelesco.

estilo da escrita de Carvalho serviu como uma espécie de síntese dos procedimentos melodramáticos ali analisados. A comoção que o caso Dreyfus provocou em Portugal e a defesa quase unânime do capitão degredado chegou ao pitoresco do lançamento de uma bolacha dedicada à Dreyfus por um industrial do ramo, o sr. Gonçalves Silva. O caso é contado por Medina (1994) no panorama que faz da recepção em Portugal. Fora as excentricidades eventuais, um dos grandes representantes do naturalismo português, Eça de Queiroz, também desabafou sobre o caso em carta a Domínio da Gama. Na missiva Queiroz fala de sua decepção com a França após a segunda condenação de Dreyfus:

“26 Setembro 1899

Querido Domício [da Gama]

(...)

Também eu senti grande tristeza com a indecente recondenação do Dreyfus. Sobretudo, talvez porque com ela morreram os últimos restos, ainda teimosos, do meu velho amor latino pela França. Os Suíços, querido Domício, não se enganam generalizando – e atribuindo o julgamento de Rennes ‘à própria essência do espírito nacional’. Quatro quintos da França, desejaram, aplaudiram a sentença. A França, nunca foi, na realidade, uma exaltada da Justiça, nem mesmo uma amiga dos oprimidos. Esses sentimentos de alto humanismo pertenceram sempre e unicamente a uma elite, que os tinha, para por espírito jurídico, parte por um fundo inconsciente de idealismo evangélico. Não nego que, aí por 1848, essa elite conseguiu propagar o seu sentimento na larga burguesia, sensibilizada, amolecida desde 1830 pela educação romântica. Mas logo, com o Império, a França se recuperou, regressou à sua natureza natural, e recomeçou a ser como sempre, a Nação videira, formigueira, egoísta, seca, cúpida. Devia talvez acrescentar cruel – porque de facto todas as grandes crueldades da História Moderna, desde a guerra dos Albigenses até às matanças de Setembro, têm sido cometidas pela França. O seu pretendido Humanitarismo e Messianismo do Amor Social é uma mera réclame, montada pela literatura romântica – que já fazia rugir de furor o velho e vidente Carlyle. E o processo de Rennes provou que a mesma Bondade, a bondade individual, é nela rara, ou tão frouxa, que se some, apenas a França, por um momento, se constitui em multidão (sentido positivo). Em nenhuma outra nação se encontraria uma tão larga massa de povo (sentido negativo) para unanimemente desejar a condenação dum inocente (que sentia inocente) e voltar as costas, ou mesmo ladrar injúria, à sua longa agonia.” (Medina, 1994: 16-17)

Particularmente na condenação de Eça de Queiroz, mas também visível no artigo da poeta portuguesa, encontra-se, latente, uma dualidade que se faz presente no momento histórico português. Tanto Eça de Queiroz como Carvalho representam vozes em oposição ao tradicionalismo advindo da Universidade de Coimbra. Nelson Werneck Sodré mostra bem o rompimento com a tradição que parte de geração de Eça de Queiroz buscou realizar (Sodré, 1992). Sodré fala da representação do ensino de Coimbra como manifestação de um pensamento difuso na sociedade portuguesa, uma busca constante de um passado glorioso, difusão esta percebida posteriormente por Eça de Queiroz:

“Só Eça compreenderia, e mais tarde, que o ensino de Coimbra, a vesguice de seus mestres, a idiotia do compêndio, o regime da sabatina, a sebenta, o reitor, os professores, não eram mais do que manifestações, em um setor, o do ensino, do estado geral a que estava reduzido o país; e que tais manifestações se repetiram nas letras, na política, nos negócios, denunciando a generalização de males oriundos da mesma e única causa, o atraso luso, assente, sem dúvida, em deficiências estruturais e profundas que não poderiam ser alteradas em pouco tempo” (Sodré, 1992: 104-105)

O papel de Coimbra no Brasil vinha desde os primeiros séculos de colonização quando os bacharéis, preparados pelos jesuítas em terras brasileiras, ampliavam suas formações intelectuais somando ao aprendizado das leis e jurisprudências portuguesas, noções de latim, filosofia e teologia (Santos, 2005). Essa cultura, misto de referenciais escolásticos, jesuíticos, bacharelesco e de cultura geral, passa desde muito cedo a se fazer presente como elemento de diferenciação social. As escolas de direito no Brasil do século XIX, ao que tudo indica, só fazem oficializar um *ethos* já presente e importado dos quadros da Universidade de Coimbra.

O momento vivido por Eça assim como os da República brasileira são de transformação. A questão, porém, é que as manifestações de Coimbra, como Eça fora capaz de observar, estavam então disseminadas por toda a sociedade e sua presença chegara há muito na colônia. Por lá, o ensino hegemônico organizava não somente a própria instituição, como se repetia na política, nos negócios, em suma, em toda a sociedade. A despeito de Eça e dos mais progressistas, estas estruturas – mais do que deficiências como

acreditava Sodré – organizavam o todo social. Por aqui, a importação de idéias desde o período colonial parece ter se fortalecido com a fundação dos cursos jurídicos em Recife e São Paulo, no início do século XIX¹⁰⁰.

Retomando ainda a carta de Eça, um aspecto merece ser ressaltado, a referência à multidão. Há novamente aí uma ambigüidade: parece que à multidão, Eça dá uma conotação positiva, relacionando sua presença aos momentos nos quais a França fora bondosa. Enquanto isso, à massa de povo, o escritor português confere um sentido negativo, dos que desejam a condenação de um inocente e desdenham a sua agonia¹⁰¹. Além de trazerem à tona as filosofias positivistas e de cunho evolucionista em voga no período – assim como “*um fundo inconsciente de idealismo evangélico*” traz uma referência religiosa¹⁰² – a ambigüidade reafirma ainda mais uma vez a pouca precisão terminológica no discurso do período.

A falta de referencialidade do discurso e o vazio das formulações tomadas de empréstimo sem rigor já apareceram na escrita de Cunha Mendes. Também a luta travada em Portugal por Eça e seus contemporâneos – e em grande medida no Brasil – apesar de tentar romper com a referência conservadora de Coimbra, ainda mantém um discurso que carrega muito de sua precedência nos jargões e na concepção dualista do mundo. É o mesmo jargão que, como lembra Sodré, aparece no jornalismo sério no início do século XX. Portanto, se de um lado, a geração de Eça de Queiroz rompe com o tradicionalismo de Coimbra, permanece, do ponto de vista da linguagem, atrelado a uma produção escrita que continua a disseminar um certo estilo na escrita. Mesmo a consciência de Eça quanto à difusão das manifestações de Coimbra não o impede de reproduzi-los em certa medida. O rompimento se dá, mas os traços da “*praga do bacharelismo*” permanecem, como no trecho final o “*pretendido Humanitarismo e Messianismo do Amor Social*” ou a “*mera réclame, montada pela literatura romântica*”.

Quanto ao Brasil, apesar da influência exercida pelo tradicionalismo de

¹⁰⁰ Pela lei de 11 de agosto de 1827 foram instituídos no Brasil os cursos de ciências jurídicas e sociais, com faculdades instaladas em São Paulo, em 1º de março de 1828 e em Olinda, no dia 15 de março do mesmo ano. A escola de Olinda foi depois transferida para Recife. Nestas instituições se desenvolveram grande parte dos movimentos literários do século, nelas se produzindo a maior parte dos debates literários e delas saindo a elite literária da época que muitas vezes abandonavam a atividade de advogados ou médicos para se dedicarem à literatura. (Coutinho & Sousa (orgs), 1989).

¹⁰¹ Ver discussão sobre os termos povo (*peuple*), massas (*masses*) e multidão (*foule*) a partir da tabela 1, capítulo 2.

¹⁰² A recorrência de alusões a Deus e outras referências religiosas será retomada mais a frente.

Coimbra, há antes e durante a República Velha uma busca pelo distanciamento das origens coloniais. Portanto, não se trata de encontrar uma influência direta de Coimbra nas escolas de direito daqui, mas sim de apontar, em ambos os contextos, para a força representativa dos bacharéis na sociedade da época, influenciando tanto a estrutura social como o estilo do discurso oficial. A influência do liberalismo assim como do positivismo nos quadros das faculdades de direito da época também não podem ser totalmente negligenciados, ainda que este trabalho não trate diretamente dos aspectos políticos e econômicos do período, mas sim das características do discurso.¹⁰³

Aos olhos do observador contemporâneo, pode parecer que a convivência entre positivistas e liberais fora desprovida de conflitos, assim como toda a mistura de ideologias e conceitos que ainda hoje constituem o nosso imaginário. Porém, apesar da assertiva constatação do resultado político conciliatório em Holanda (1995), havia nos entremeios da luta pelo poder republicano no Brasil, divisões bem claras de posição entre os positivistas ortodoxos e liberais. Alfredo Bosi (2004) faz um panorama interessante da presença do positivismo mais ortodoxo no Brasil de fins do século XIX. Apesar de não terem saído vencedores do ponto de vista da luta política (a despeito da forte presença positivista no século XX com Vargas, numa vertente mais nacionalista), o sucesso do positivismo e “*afins de cunho segregacionista*”, aparece, sem dúvida, no nosso “*amor pelo pensamento inflexível*”, no “*preto no branco*”, nos termos de Holanda. Ou, em termos mais reais, no “*ordem e progresso*” de nossa bandeira, ou na forte presença do ideário positivista nas Forças Armadas do Brasil. Do ponto de vista do estilo na fala e na escrita nos dois grupos – o que nos interessa particularmente aqui –, a Sociedade Positivista, nas figuras de Miguel Lemos e Teixeira Mendes publicam, em fins do século XIX, mais de 600 folhetos sobre temas positivos dentre outros a luta contra a “*pedantocracia de nossos bacharéis e doutores*” (Bosi, 2004: 22)¹⁰⁴.

Parece ter existido, então, no campo retórico, uma certa relação conflituosa

¹⁰³ Ainda que o exame tanto do liberalismo como do positivismo necessitasse de maior aprofundamento teórico, ambos os conceitos serão abordados na medida do raciocínio desenvolvido no sentido de encontrar as características fundamentais do proposto melodrama bacharelesco.

¹⁰⁴ Lemos e Mendes seguem, segundo Bosi, as diretrizes de Pierre Laffitte, sucessor oficial de Comte que aceitava os textos “religiosos” do pai do positivismo. Tanto que foi inaugurado em 1881, no Brasil, o Centro ou Igreja Positivista Brasileira. O caráter religioso do movimento não é longamente elaborado por Bosi, mas chama a atenção pela recorrência desta temática na recepção brasileira, aspecto que será tratado ainda neste capítulo.

entre positivistas e liberais. Ainda que ressaltada pelos positivistas mais ortodoxos, o conflito, ao menos do ponto de vista retórico, resolveu-se em meio à enorme representatividade das escolas de direito do período. Se entre os positivistas mais ortodoxos, segundo Sodré, a orientação era em prol da simplificação no uso da linguagem – mais próxima do universo melodramático, talvez –, nos meios dos bacharéis esta não pareceu ser a perspectiva dominante. Mesmo assim, como se viu no discurso esvaziado de Cunha Mendes ou no aspecto conciliatório proposto por Holanda, a contradição não foi de fato um problema para os nossos bacharéis.

Ao estudar a formação profissional do bacharel na Faculdade de Direito de São Paulo, Sérgio Adorno (1988) trata inclusive de um bacharelismo liberal. Este, apesar de incorporar alguns elementos positivistas, caracterizou-se, de forma geral, por um aspecto conservador, no qual conviviam individualismo e autoritarismo. Do aspecto retórico, Adorno trata da presença, no ensino de direito em São Paulo de uma educação pelo gosto e o prazer estético como representação, neste contexto, de um veículo para a sedução da consciência: “*O publicismo político aliou-se à literatura enquanto eficaz instrumento de educação político-sentimental do acadêmico/bacharel.*” (Adorno, 1988: 171). Adorno pensa na literatura como recurso aos sentimentos do leitor, uma espécie de entidade moral que deveria ser moralizado. Esta “*linguagem repleta de adjetivações e de contrastes*” procurava delinear um homem civilizado, ainda que dispondo de um público em vias de letramento¹⁰⁵. A adjetivação e os contrastes podem ser vistos no texto transcrito por Adorno da *Revista da Sociedade Philomathica*, de agosto de 1833:

“*Um tal estado prova suficientemente, qual era o grau de barbaridade em que ainda estavam os povos da Grécia. Um povo, que folga no meio de prazeres tão baixos, que procura espetáculos tão torpes, ainda está muito longe dessa delicadeza de gostos, dessa doçura d’alma e de costumes, que são os sinais únicos, que nos advertem dos progressos da civilização e da moral.*” (Adorno, 1988: 170)

¹⁰⁵ Em 1890, a população total era de 14.333.915, sendo a população livre composta de 8.419.806 pessoas. Desta, as mulheres leitoras eram 550.981 e as analfabetas, 3.549.992. Os homens leitores eram 1.012.097 e os analfabetos, 3.306.602. Dentre a população escrava, eram 958 os homens leitores e 804.212 os analfabetos; as mulheres perfaziam 445 leitoras e as analfabetas, 705.191. Ver Guimarães (2004: 66).

A descrição de um mundo maniqueísta, o emprego de recursos metafóricos e metonímicos, o estabelecimento de oposições fundado na moralidade, são todos recursos observados por Adorno nos textos dos periódicos acadêmicos absolutamente em consonância com a imaginação melodramática. Cito ainda um trecho da *Imprensa Acadêmica*, de maio de 1864, intitulado “*Os inimigos da imundice*”: “*O asseio foge espavorido das ruas da capital da província de São Paulo à vista da imundice que vai progredindo e plantando os fundamentos do seu reino com admirável celeridade*” (Adorno, 1988: 185). Ainda que a partir do discurso moralizante e higienizante, o recurso a um mundo dual no qual as mazelas devem ser banidas das cidades, este Estado “*tutelar-policialesco-liberal*” brasileiro produz, por meio de sua elite intelectual em formação, um discurso que em muito se assemelha à estrutura melodramática.

Outra característica semelhante diz respeito à busca de tipos humanos nacionais, dotados de universalidade e que representem a ‘alma’ do povo brasileiro. Estes tipos são também características do universo melodramático, inclusive como possibilidade de eliminação da realidade conflituosa em Brooks e como fuga do real também em Adorno:

“A busca de tipos humanos nacionais, dotados de universalidade e que representem a ‘alma’ do povo brasileiro repudia qualquer tentativa de descer às profundezas da nação para, no fundo do poço, deparar com delinquentes, loucos, crianças abandonadas, inválidos e inclusive prostitutas, já que a presença do escravo parece representar um mal maior.” (Adorno, 1988: 208)

O estilo melodramático explica, de fato, muitas das características dos textos da recepção assim como permitiu em *J'accuse* sublinhar um modo de diálogo compartilhado entre o escritor e as massas. No Brasil, o distanciamento no estilo da escrita bacharelesco, como inverso da simplicidade e aproximação do público no melodrama, estabelece outra relação entre público e escritor, ainda que a partir de uma imaginação melodramática. Uma das diferenças reside exatamente nesta busca de tipos humanos nacionais, como fala o trecho acima. Ainda que presentes no universo melodramático, não se trata aqui dos tipos mais pobres e frágeis – os delinquentes, loucos, crianças abandonadas, inválidos e prostitutas (estes são excluídos da representação) – mas, sim, das individualidades presentes nas classes dominantes, particularmente na figura do doutor.

Na luta política entre liberais e positivistas e no aspecto integrador do discurso do bacharel residem, ao que parece, elementos importante para se entender o melodrama bacharelesco¹⁰⁶. O bacharelismo liberal como proposto por Adorno aponta para o discurso da lei como espécie de ícone da nossa modernidade. Bosi (2004), apesar de tratar da longa duração do positivismo no Brasil, fala do momento de elaboração da Constituição de 1891, no qual as tendências liberais prevaleceram:

“No plenário da Assembléia que elaborou a Constituição de 1891, a maioria representava tendências liberais herdadas da monarquia; ou, no caso dos republicanos paulistas, prevalecia a adesão ao modelo norte-americano, que combinava presidencialismo e democracia parlamentar. Os ortodoxos estavam, em minoria: a ação dos positivistas gaúchos como Júlio de Castilhos, Demétrio Ribeiro e Pinheiro Machado não pôde sobrepujar a vertente liberal liderada por Rui Barbosa, com quem Teixeira Mendes iria polemizar mais de uma vez.” (Bosi, 2004: 39)

Enquanto os positivistas ortodoxos reclamavam da “*pedantocracia*” dos bacharéis, foi exatamente para estes últimos – em muito similar aos “apóstolos do dicionário” de Coimbra, segundo Sodré – que o purismo lingüístico, representado por Rui Barbosa, tornou-se, segundo Perrone-Moisés (2007), uma “*obsessão dos intelectuais dessa época, e fez com que partisse em luta contra a influência da língua francesa*” (Perrone-Moisés, 2007: 63). A autora percorre neste texto as relações entre França e Brasil pensando em um duplo movimento, no qual cada momento forte de influência francesa foi igualmente um momento de recusa da mesma pela intelectualidade brasileira. Neste caminho, cabe pensar o texto de Rui Barbosa, escrito da Inglaterra e publicado no JC, como momento privilegiado para se tratar deste estilo híbrido entre melodrama e bacharelismo. Passemos, portanto, mais detidamente, ao doutor Rui Barbosa.

3.3. O doutor Rui Barbosa

Rui Barbosa escreveu em 7 de janeiro de 1895 sua correspondência para o *Jornal do Commercio*, dois dias depois, portanto, da degradação pública do capitão

¹⁰⁶ Agradeço ao professor Antonio Arnoni por levantar este aspecto da luta entre positivistas e liberais na história brasileira do período no comentário que fez durante apresentação de um texto no Seminário de Teses em Andamento (SETA) com as considerações iniciais sobre um estilo melodramático e bacharelesco.

Dreyfus. “*O processo do capitão Dreyfus*” foi um dos artigos que o jurista brasileiro enviou da Inglaterra para o *Jornal do Commercio* e que saiu publicado no Brasil em 3 de fevereiro do mesmo ano. Barbosa mandou o artigo por intermédio de um amigo, pois estava naquele momento exilado na Inglaterra, acusado pelo governo de Floriano Peixoto de incitar a Revolta Armada, depois da publicação, na edição de 31 de agosto de 1893 do *Jornal do Brasil*, na primeira página, do *habeas corpus*, por ele redigido, em defesa do senador e almirante Eduardo Wandenkolk, do capitão-tenente Duarte Huet Bacelar e do primeiro-tenente Antônio Correia da Silva¹⁰⁷. Barbosa os considerava vítimas das arbitrariedades do governo.

Apesar de ser considerado um texto precursor na defesa do capitão francês, há todo um debate em torno de sua primazia. De qualquer forma, os periódicos ingleses já tratavam extensivamente do assunto a partir de novembro de 1894, quando o jornal francês *La Libre Parole* anunciou a prisão do oficial judeu Alfred Dreyfus por alta traição. O estudo deste período do exílio de Barbosa foi feito por W.A.R. Richardson, citado por Sadcovitz (2001). Segundo Sadcovitz, consta no livro de Richardson que o jurista brasileiro coletou 25 artigos tendo como assunto o julgamento do oficial francês. Sob a perspectiva de alguns periódicos ingleses lidos por Barbosa, o momento da degradação do capitão Dreyfus na Escola Militar foi de indignação. No seu artigo, Barbosa faz referência a diversos jornais ingleses.

Diferentemente da cobertura inglesa, os jornais franceses estavam, até o pescoço, envolvidos com a culpabilidade do oficial judeu. Dreyfus foi acusado de alta traição no dia 15 de outubro de 1894. No dia 29 do mesmo mês, o jornal *La Libre Parole* publicou uma notícia denunciando o silêncio das autoridades militares diante da prisão de um traidor. Dois dias depois, o *L'Eclair* confirmou a prisão de Dreyfus. No mesmo dia, O *Le Soir* revela o nome e o cargo do acusado e, no dia 1º de novembro, o *La Libre Parole* anuncia a sua prisão. A reação contra Dreyfus, em grande medida, produzida pelas denúncias dos meios de comunicação, pôde ser vista na cerimônia de degradação militar em janeiro de 1895, como conta Barbosa:

¹⁰⁷ Barbosa já havia requerido e conseguido um *habeas corpus* para os 48 civis feitos prisioneiros e capturados, juntamente com os três militares citados. O segundo *habeas corpus* requerido para esses últimos, ainda na prisão, não teve o mesmo êxito. É quando o jurista resolve publicar o documento na imprensa, tornando-se alvo do governo florianista.

*“Essa **multidão espumante**, que cercava, ameaçadora, a escola Militar, bramindo insultos, assuadas e vozes de morte, - que mais era, portanto, afinal, do que uma força violenta e cega, como os movimentos inconscientes da natureza física?”*(Senna, 2004: 38, grifos nossos)

Posteriormente à carta de Zola, o próprio Rui Barbosa traduziu seu artigo de 1895 para o francês e publicou no Rio de Janeiro, impresso na tipografia *Leuzinger*, *Le premier plaidoyer pour Dreyfus*, que chegou às mãos Dreyfus. Este, por sua vez, confirma a leitura do artigo de Barbosa no seu livro *Souvenirs e correspondance* (SENNA, 2004). O texto do jurista brasileiro também foi publicado em fevereiro de 1898 no jornal argentino *El Tiempo* e no brasileiro *A Imprensa*, em 1º de novembro do mesmo ano, jornal em que Barbosa era, na época, diretor. As relações entre Rui Barbosa e o capitão francês Alfred Dreyfus são o principal objeto de análise do trabalho de Sadcovitz (2001), que se detém em mostrar que a defesa de Dreyfus pelo jurista brasileiro vai além de seu apreço pela justiça e aparece como forma de crítica ao governo florianista e denúncia de sua própria situação, uma espécie de identificação pessoal de Barbosa com a história do capitão degredado. Os destinatários das “*Cartas da Inglaterra*” seriam, então, Floriano Peixoto e os que o apoiavam, os francófilos brasileiros. Da Inglaterra, o jurista que pregava a lei como princípio fundador acima de tudo e de todos, via com bons olhos a estabilidade e o ordenamento ingleses. A França exaltada e radical não deveria, segundo Barbosa, servir de modelo ao Brasil.

Rui Barbosa parte de uma organização dual para escrever sua correspondência para o Jornal do Comércio, uma divisão que colocava de um lado os ingleses e de outro os franceses, estrutura que remete não somente à imaginação melodramática, como também à polarização já tratada entre Barbosa e Séguier no capítulo anterior. Logo no início escreve:

“Eis aí um fato, de expressão quase trágica, sobre o qual se acaba de exercer distintamente a consciência dos dois povos que a Mancha separa: um, na maneira de resolvê-lo; o outro, na de considerá-lo. Decompostas através dele, como dois feixes diferentes de luz certas qualidades de ordem moral, predominantes no espírito e na história das duas grandes nações.” (Senna, 2004: 33)

Também a vítima Dreyfus é retratada de forma bastante similar ao universo melodramático logo no início das Cartas de Barbosa:

“Antes de se separar irremissivelmente da pátria, amaldiçoado pelos seus conterrâneos, para ir agonizar, sob o indelével ferrete, em remoto presídio penal, esse infeliz passou pelos tratos do mais tremendo suplício conhecido na história das torturas morais”
(Senna, 2004: 34)

Na leitura da carta de Barbosa, de fato, o que se encontra na maior parte do tempo, são referências que assemelham o seu estilo ao modo melodramático estudado. Mas, o discurso de Barbosa é pomposo: seja na *“presença da singular fortaleza com que o condenado padeceu o medonho castigo”*, na *“protestação de inculpabilidade”*, na imagem da multidão com *“força violenta e cega, como os movimentos inconscientes da natureza física”* ou ainda na imagem de Dreyfus *“amaldiçoado pelos seus conterrâneos, para ir agonizar, sob o indelével ferrete, em remoto presídio penal”*. Muito além da organização dual pautada pela hipérbole (medonho castigos) ou pelos oxímoros (indelével ferrete), o que se observa no discurso de Barbosa é uma tendência à complexificação, seja na protestação de inculpabilidade que poderia ser traduzida muito mais correntemente, por exemplo, como protesto de inocência, seja na imagem de Dreyfus agonizando sob o indelével ferrete em remoto presídio penal. Muito diferente das melodramáticas noites assombradas de Zola em *J'accuse*: *“Minhas noites seriam assombradas pelo espectro do inocente que expia, lá longe, na mais terrível das torturas, por um crime que não cometeu”*¹⁰⁸

A exaltação à lei e à ordem revela ainda a sua filiação política e ideológica. Quando inicia seu discurso acerca dos elementos jurídicos do processo, diz Barbosa:

“O povo soberano, os partidos e governos, entre as nações sem disciplina jurídica, estão sempre inclinados a reagir contra as instituições que se não dobram aos impulsos das maiorias e às exigências das ditaduras. A lei foi instituída exatamente para resistir a esses dois perigos, como um ponto de estabilidade superior aos caprichos e às flutuações da onda humana. Os magistrados foram postos especialmente para assegurar à lei um

¹⁰⁸ Ver Tradução (Anexo 1).

*domínio tanto mais estrito, quanto mais extraordinárias forem as situações, mais formidáveis a soma de interesse e a força do poder alistados contra ela. Mas há nações, que a não toleram senão como instrumento dos tempos ordinários; e, se encontram nela obstáculo às suas preocupações, ou às suas fraquezas, vão buscar a salvação pública nos sofismas da **multidão**, ou as aventuras irresponsáveis da autoridade se legitimam sempre em nome da necessidade, da moral, ou do patriotismo.*” (Barbosa IN Senna, 2004: 43-44, grifos nossos)

Tratemos um pouco mais detidamente do trecho transcrito acima. Em primeiro lugar, a lei funciona como garantia de ordenação. Foi instituída para resistir a dois perigos: os impulsos das maiorias e as exigências das ditaduras. Eliane Junqueira (1997) analisa a representação da figura do bacharel em alguns romances do século XIX no intuito de observar se existiria alguma semelhança com a imagem da mesma figura nos Estados Unidos, qual seja, a de defensor dos pobres e oprimidos, *“o advogado pobre que, diante dos tribunais, vence as maquiavélicas conjuras dos ricos e restabelece os direitos e a inocência do acusado”*, (Junqueira, 1997: 78). No texto de Barbosa, a lei não estaria direcionada a princípio em direção à defesa dos pobres, mas sim em direção ao estabelecimento da ordem em relação à multidão¹⁰⁹ ou ao poder ditatorial. Curioso é que não só a multidão carrega um sentido pejorativo como também o povo soberano que como os governos estão *“sempre inclinados a reagir contra as instituições”*.

Junqueira (1997) chega à conclusão que no Brasil o direito apresentava-se então mais como uma forma discursiva, uma matriz de pensamento organizadora. É o mesmo raciocínio desenvolvido por Adorno (1988), para quem a produção literária do período fora responsável não somente pela profissionalização dos bacharéis como pela estetização do pensamento político (Adorno, 1988: 242). Em dissonância com este último, porém, Junqueira observa um componente aético no exame da representação dos bacharéis nos romances, na ausência de idéias firmes e na estruturação em práticas nepotistas, enquanto em Adorno, o grupo dos bacharéis, na sua atividade político-literária nos periódicos, mesmo distanciados do povo e da multidão, acreditava nos seus ideais e no seu papel

¹⁰⁹ Conotação negativa do termo no período, a multidão fora descrita por Barbosa como uma *“força violenta e cega, como os movimentos inconscientes da natureza física”* (Senna, 2004: 38). Ver tabela 1, capítulo 2.

profissional frente às questões nacionais. Em consonância, tanto na representação nos romances como no grupo dos bacharéis, a separação deste “povo” e a intenção de aproximação dos quadros do Estado foram observadas. Inclusive, o estudo do direito era atraente para as classes populares exatamente pela possibilidade de ascensão financeira; em grande medida proporcionada pelo *status* da profissão e por uma relação pessoal entre o bacharel e as funções públicas:

“Afiml, a carreira jurídica stricto sensu parece só ter sido atraente para os setores populares, não com o objetivo de assim realizarem o mito romântico do advogado norte-americano e defenderam os injustiçados, mas sim pela possibilidade de ascensão financeira.”
(Junqueira, 1977: 85)

A participação das camadas populares, inclusive, não se diferenciava, segundo Adorno (1988), em nenhum dos três grupos políticos que disputam o poder no período, por ele dividido entre conservadores, liberais e republicanos. Mesmo no caso liberal, restringe-se a participação a uma igualdade formal: *“Reconheceram, de comum acordo, que a luta pelo poder político reclamava a exclusão da participação popular, embora as reformas fossem propugnadas em nome do povo”* (Adorno, 1988: 232). Talvez somente entre os positivistas mais ortodoxos, as reivindicações em nome do povo fossem mais representativas, mas esta não foi a corrente que conquistou o poder político no período¹¹⁰. Neste difícil equilíbrio em que se evitavam fissuras e alargamentos da participação política, o manejo da linguagem teve por objetivo, segundo Adorno, promover uma estetização do pensamento em rumo a uma cruzada civilizatória, tanto do ponto de vista político e econômico, como do cultural.

O “segredo”, portanto do ensino jurídico no Império foi, segundo Adorno, que nada ou quase nada se ensinou a respeito de ciências jurídicas nestas instituições. Foi o periodismo, com sua linguagem burilada que proporcionou ao bacharel os instrumentos fundamentais da atividade política. Não foi à toa, portanto, que os princípios de liberdade

¹¹⁰ Um exemplo do radicalismo de alguns membros da Sociedade Positiva é contado por Bosi (2004): o ex-presidente da sociedade Fluminense (positivista), Dr. Joaquim Ribeiro, fazendeiro de café no Vale do Paraíba, anuncia no JC a fuga de um escravo e promete recompensar aquele que o trouxesse de volta. É advertido por Miguel Lemos que como discípulo de Comte lhe era vedado ter escravos. Mendonça nega-se a alforriar seus cativos, é excluído da Igreja e pela intervenção de Pierre Lafitte, sucessor oficial de Comte, a favor do fazendeiro, Lemos rompe com a direção francesa.

individual se sobrepuseram aos democráticos, pois o tipo bacharel repudiava tanto a tradição quanto a revolução, cultivava o amor à liberdade acima de tudo e adquiria a convicção de que o “segredo” da luta pelo poder repousava na arte da moderação e da prudência. Este indivíduo, colocado no centro da vida política constituiu-se, a despeito das exceções, em um político profissional *“forjado para privatizar conflitos sociais, jamais para admitir a representação coletiva”* (Adorno, 1988: 239-240).

Para este fim – as práticas jornalísticas – o pensamento político foi estilizado, segundo Adorno. Formou-se segundo o autor:

“...um esteta na arte do uso da palavra escrita e falada como instrumento de luta política. Ao acentuar esse requisito como fundamento da participação política ‘legítima’, o publicismo acadêmico ajudou a consolidar a representação imaginária de que os analfabetos deveriam ser excluídos dos processo eleitorais, em nome de um imperativo maior – a razão, instrumento iluminador dos povos, sem o qual persistiria o alvedrio político.” (Adorno, 1988: 240)

E foi fora das salas de aula que se deu a formação dos bacharéis no Brasil. Particularmente nos periódicos acadêmicos e na imprensa como um todo. Se é possível pensar em uma esfera pública no Brasil do século XIX, ela estaria em meio aos institutos acadêmicos e do jornalismo literário e político. Porém sem grandes ambições democráticas. Sobre uma certa personalidade deste bacharel surgido nestes meios, Adorno comenta:

“A imprensa, enquanto instrumento eficaz de educação cívica e moral, deu vazão e conferiu formas determinadas aos traços que caracterizaram a ‘personalidade’ do bacharel jurista: atração pelo saber ornamental, culto à erudição lingüística, cultivo do intelectualismo” (Adorno, 1988: 158)

Este *“persecutor inefável da ars civilizatória”* não se caracterizava porém pelo viés democrático ou pela mediação entre classes, seu aprendizado, ao contrário, foi um constante esforço no intuito de descobrir pontos de equilíbrio entre radicalismos. Mais do que isso, estes bacharéis agiram no sentido de homogeneizar os estratos sociais dos quais eram originários, sem que suas atividades fossem de alguma maneira dirigidas às massas. Sua função frente a estes grupos sociais era muito mais de moralização e de disciplina.

Assim como fora Barbosa.

Wanderley Guilherme dos Santos, em ensaio sobre o liberalismo no Brasil, acredita também que o direito se apresentava mais como uma forma de discurso. Mas ele vai além ao atribuir a este componente discursivo um papel formador na sociedade:

*“Em um mundo regulado por éticas privadas definidas a partir da inserção social, o **direito** apresentava-se mais como uma forma discursiva, uma matriz de pensamento organizadora que desempenha nos trópicos o mesmo papel desempenhado pela **filosofia** nas sociedades européias, do que como um campo de trabalho, ou seja, do que como a arte de intermediação de conflitos”* (Santos, 1978: 21, grifos nossos)

Retomando ainda o trecho de Barbosa, um outro elemento que se pode depreender dali é que em situações extraordinárias, a lei carrega um poder de estado, e despótico: *“Os magistrados foram postos especialmente para assegurar à lei um domínio tanto mais estrito, quanto mais extraordinárias forem as situações, mais formidáveis a soma de interesse e a força do poder alistados contra ela.”* E aos magistrados, Barbosa confere a atribuição de assegurar o funcionamento da mesma. No caso Dreyfus, particularmente falando, a França seria o exemplo do desvirtuamento desta situação ideal. A França não toleraria a lei senão como *“instrumento dos tempos ordinários”*. O interessante é que neste trecho particular, Barbosa não nomeia o país, mas diz: *“Mas há nações...”*, generalizando a situação como particular de lugares nos quais a salvação pública dependeria dos *“sofismas da multidão”* ou das *“aventuras irresponsáveis das autoridades”*, que se legitimariam falsamente em nome da necessidade, da moral ou do patriotismo. É explicitamente a situação que ele vê no caso Dreyfus, mas que não nomeia a França como local destes acontecimentos, dando ainda mais contundência à crítica .

Além disso, Barbosa se filia às teorias científicas correntes, ao falar das multidões. Mas, mesmo imbuído do imaginário das correntes mais progressistas do pensamento da época, o cientificismo aparece sem substância, novamente como ornamento de estilo, pois serve não como fundamentação mas somente como contraposição à lei soberana, como parte do argumento, pois somente a lei seria

legítima na dada situação. Tanto que o grande embuste do caso Dreyfus seria, segundo Barbosa, a ilegitimidade do processo à portas fechadas, baseado este em uma só prova, não amplamente aceita por todos os peritos. Portanto, a França não nomeada padecia da crença cega na multidão – a princípio equivocada – e no poder despótico de autoridades irresponsáveis. Contra ambos, somente a lei seria profícua. O argumento cientificista caminha ao lado da lei e da ordem e contra a multidão e o poder despótico. Está incorporado ao discurso como novo elemento de erudição, compartilhado, certamente, pelos seus pares.

Resta acrescentar que um dos pilares liberais, segundo Santos (1978), seria exatamente a constituição de um sistema educacional. O autor ressalta, porém, que não havia aqui a necessidade de grande quantidade de conhecimento para propósitos de reprodução social, diferentemente de parte da Europa, na qual a revolução industrial promovia a articulação da produção de conhecimento com a produção de bens materiais. Aqui, parafraseando Santos, o sistema educacional resumia-se à distribuição de *status* e desde o início caracterizou-se por um aristocrático afastamento do mundo prático ao mesmo tempo que por uma abertura às influências do pensamento europeu. Neste sentido, a representação deste doutor, cristalizado na figura de Rui Barbosa, não tinha como grande trunfo uma representação semelhante a que observamos no universo melodramático, do sábio que fala em nome do pobre, da mulher, da criança, do camponês, todos ali desprovidos de expressão.

3.4. O bacharel e o imaginário da “*cidade das letras*”

A questão que parece permanecer é ainda do papel representado pelo mais conhecido defensor de Dreyfus no Brasil, o doutor Rui Barbosa, no que diz respeito à posição dicotômica que aludimos anteriormente entre o bacharel representante dos pobres (representação americana) e o nosso bacharel. E ainda, em que medida o mundo melodramático se mantém ou se transforma na pena destes doutores. Se no mundo melodramático, o sábio – assim como a imagem heróica do advogado americano (RAMA, 1985) – representa e defende o pobre (que é personagem sem fala), no bacharelismo, o “sábio” parece se afastar do povo para se aproximar do poder. No caso de Barbosa, o poder

se configura na lei. No caso de Cunha Mendes, como já visto, o distanciamento se apresenta como recurso retórico, na anáfora utilizada sem relação com um engajamento do autor, como é o caso de Zola.

Para se fazer uma comparação entre as duas representações da figura do bacharel, nos Estados Unidos e no Brasil, buscamos algumas informações sobre a recepção do caso Dreyfus naquele país¹¹¹. Eric Cahm (2000) fala de uma diferença de recepção entre o que chama de imprensa marrom (*presse jaune*) e da crítica literária frente à publicação de *J'accuse*. Enquanto na primeira, a obra literária de Zola já ocupava um lugar de destaque, no caso da crítica literária, havia bastante reserva em relação aos romances do autor francês. Cahm resume assim a recepção do caso Dreyfus na imprensa americana:

“Au total, la réaction de la presse americaine à J'accuse se résume à ceci: alors que la presse jaune n'avait pas attendu janvier 1898 pour se saisir de l'affaire et du nom de Zola pour faire campagne (...) les grands quotidiens, après des réserves ou des réticences initiales dues à la réputation littéraire encore ambiguë de Zola, ont évolué rapidement plusieurs louant son courage et ne tardant pas à le saluer comme un héros.” (Cahm, 2000: 16)

[No geral, a reação da imprensa americana à *J'accuse* resume-se a isto: enquanto a imprensa marrom não espera janeiro de 1898 para se inteirar do caso e fazer campanha em nome de Zola (...) os grandes jornais, depois das reservas ou reticências iniciais relacionadas à reputação literária ainda ambígua de Zola, modificaram-se rapidamente louvando sua coragem e não tardando a lhe tratar como um herói]

Em geral, a recepção americana em muito se parece com a brasileira. A relação com o naturalismo zoliano também aqui é ambígua, se considerarmos a crítica do período. Também de lá foram enviadas cartas, na sua maioria de desconhecidos¹¹², e poucos foram os escritores consagrados que se interessaram pelo caso e se manifestaram. Cahm ressalta

¹¹¹ Apesar da influência em termos de idéias e fundamentos filosóficos ainda chegar ao Brasil pela França, é na Primeira República que há no Brasil um deslocamento do eixo da diplomacia brasileira de Londres para Washington, particularmente com a entrada do Barão do Rio Branco no Ministério das Relações Exteriores (1902/1912) e com a ação de Joaquim Nabuco, embaixador brasileiro naquele país. Segundo o historiador Boris Fausto, esta política não se constituiu em um novo alinhamento com os Estados Unidos, mas foi uma forte aproximação. Ver Fausto (2003).

¹¹² As cartas enviadas do Brasil serão objetos de análise ainda neste capítulo. Em semelhança com os Estados Unidos, nestas cartas havia, como no Brasil, um grande contingente de advogados, além de uma marcante tonalidade religiosa no conteúdo.

apenas a reação de Mark Twain e o fascínio de Henry James pelos acontecimentos do caso Dreyfus¹¹³.

As características gerais da recepção em ambos os contextos parece bastante semelhante, mas o mesmo não se pode dizer do ambiente urbano e das representações sociais vigentes nas duas Américas (do norte e latina). Rama (1985) trata dos mitos sociais que irrompem nas cidades a partir das modernizações de 1870. Nos Estados Unidos, Rama reconhece a imagem do *self-made man* nas figuras heróicas e solitárias do jornalista e do advogado e afirma que estes mesmos mitos não se desenvolveram na América Latina:

“Esse jornalista, que escreve em um pequeno diário do interior, onde denuncia as injustiças e arbitrariedades dos poderosos, aos quais termina vencendo, e esse advogado pobre que, diante dos tribunais, vence as maquiavélicas conjuras dos ricos e restabelece os direitos ou a inocência do acusado, são mitos urbanos e letrados que não se desenvolveram na América Latina” (Rama, 1985: 81)

Apesar de estar também produzindo um pensamento opositor e independente, na América Latina, segundo Rama, este pensamento só tangencialmente atacava a tradicional concentração de poder. E sua representação maior estaria exatamente no sistema semântico rígido da Cidade das letras¹¹⁴, na tradição da língua escrita. Não é coincidência que este período tenha visto nascer as Academias de letras em grande parte do território da América Latina¹¹⁵. Ainda segundo Rama, essa tradição urbana moderna e tradicional a um só tempo, baseava-se em dois aspectos: o domínio da oralidade, na absorção do imaginário rural e a cidade real como opositora da cidade das letras. Ambos os aspectos formariam um imaginário da cidade moderna nestes países. A literatura, atrelada ao arsenal da tradição, imporia a escritura e negaria a oralidade, fixando-a sob as formas de produção urbana. De

¹¹³ Interessante notar que James é um dos autores estudados por Brooks (1995) ao tratar da imaginação melodramática.

¹¹⁴ Rama faz toda uma constituição da idéia da cidade das letras, mas nos ateremos aqui ao período de modernização pós-1870.

¹¹⁵ “Desde 1870, o processo modernizador foi acompanhado – sutilmente compensado – pela criação das Academias da Língua, que até esse momento não haviam existido na América e que, tal como se formularam e organizaram, foram, restabelecimento de vínculos com as fontes européias. Todas as Academias hispano-americanas nasceram como ‘correspondentes da Academia espanhola’ desde a primeira fundada, a colombiana, de 1872. Somente duas exceções parciais podem ser citadas, que correspondem às nações mais dinâmicas: a brasileira (de 1869), da que observou com sagacidade Oliveira Lima que ‘criou-se mais para consagrar a futura língua brasileira do que a passada língua portuguesa’ e a argentina, estatuída como fraternidade de escritores simplesmente, talvez reconhecendo a pretendida autonomia de uma língua que em 1900 o francês Abeille celebrava como ‘nacional’, não como ‘castelhana’.” (Rama, 1985: 86).

outro lado, a cidade real dos imigrante desterrados e das diferenças sociais seria a opositora da cidade das letras, cuja produção escrita constituiria – em grande medida com o auxílio do instrumental científico aplicado por aqui – o “*diorama*¹¹⁶ *artificial*” da modernidade.

Mesmo que a elaboração da modernidade em Rama não incida particularmente sobre a situação particular do Brasil – ainda que o autor faça várias referências ao país – a dupla operação semântica de controle da oralidade e de construção de um “*diorama artificial*” parecem ser de grande valia para a compreensão da forma de difusão do imaginário bacharelesco por aqui. Isto porque, os textos encontrados na recepção – com exceção dos grandes jornais, *Jornal do Commercio* e *O Estado de S. Paulo* – provém de revistas de menor porte, poderia-se pensar até mesmo, numa “*presse jaune*”, como no caso americano¹¹⁷. Também as cartas enviadas por desconhecidos configuram esta disseminação de um estilo particular, atrelado, como foi visto, ao melodramático, mas, além dele. Quanto ao primeiro aspecto de controle da oralidade, a transição rápida do ambiente rural para o urbano já fora mencionada por Holanda (1995) como uma das origens da “*praga do bacharelismo*”. Além disso, a submissão da oralidade está em completa sintonia com o advento das academias como lembrou Ángel Rama.

Quanto ao segundo aspecto da modernidade urbana, o “*diorama artificial*” traz à tona não somente a relação do imaginário e da escritura particular no Brasil, como se relaciona diretamente com o “*tableau vivant*” melodramático. A questão reside então em averiguar as formas de discurso que envolvem esta modernidade urbana fundada numa relação desigual entre ideário e realidade. E nisto estão envolvidas muitas das idéias correntes no período, estejam elas fora do lugar ou intencionalmente onde deveriam estar.

3.5. “*Diorama artificial*” à brasileira

Conceitos filosóficos, políticos e literários embaralham-se neste fim do século XIX ao olhar de hoje. Positivismo, liberalismo, naturalismo são termos que guardam interfaces nas suas concepções particulares e se articulam neste período. Ainda mais se

¹¹⁶ A imagem do diorama, “*quadro iluminado na parte superior por luz móvel e que produz ilusão óptica*”, pareceu-me bastante adequada ao argumento.

¹¹⁷ Este aspecto foi observado no decorrer da pesquisa. As revistas nas quais encontraram-se referências ao caso Dreyfus foram revistas de menor reconhecimento: Rua do Ouvidor, Revista Meridional, Revista Cidade do Bem. Mesmo a Revista do Brasil, não se trata da que ficou conhecida como palco dos intelectuais da época.

considerarmos as misturas particulares e características do mundo das idéias por aqui. Já tratamos um pouco sobre o movimento positivista no Brasil a partir da análise de Bosi (2004). Enquanto linha filosófica, o positivismo contribui para uma ordenação e, segundo Santos (1978) para o fim do ecletismo liberal que apaziguara a consciência da elite dirigente até 1860. Apesar do liberalismo econômico e político apaziguador que reinara até então no Brasil, Santos reconhece a influência do positivismo e das teorias evolucionistas como organizadoras de um discurso que permitia dar uma forma concreta a uma realidade social diversa daquela restrita do grupo que ascendia ao poder. Mas muito em função da ortodoxia do pensamento positivista, foi o direito e o seu discurso de ordem social que reinou, segundo Santos, como “*matriz de pensamento organizadora*”, desempenhando um papel filosófico mais do que um meio de resolução de conflitos sociais reais. Longe de esgotar uma discussão sobre as correntes de pensamento disseminadas no período, o objetivo aqui é ressaltar no discurso a presença de uma articulação entre idéias muitas vezes em oposição assim como de um elemento comum entre elas, qual seja, o afastamento da cidade real.

É possível refletir a partir de alguns textos encontrados na recepção – particularmente da *imprensa marrom* que falamos acima – que além de uma matriz de pensamento, o discurso ordenador e moralizador dos bacharéis foi também um discurso difundido entre todos os meios sociais. A questão reside em saber quais seriam os elementos deste discurso particularmente observável nos textos de uma “*imprensa marrom*” – de repercussão restrita ou escritos por nomes não consagrados; para nós hoje ilustres desconhecidos. Antes, porém, de refletir sobre alguns elementos deste discurso, é importante tratar, ainda que brevemente, da corrente literária em voga no período, o naturalismo, principalmente em função da sua relação estreita com as teorias científicas e, particularmente, a partir da interpretação de Sodré (1992) acerca do vínculo entre naturalismo e dramatização. O naturalismo, a despeito de sua proposição científica, aparece muitas vezes ao leitor de hoje como sua antítese.

Apesar das intenções científicas do naturalismo, Sodré consegue ver¹¹⁸ a deformação da realidade nas obras da escola inaugurada por Zola:

“Apesar de suas intenções, o naturalismo não representava com fidelidade, deformava também: cenas estáticas, paradas, coisas e pessoas, alterando a posição de umas em relação a outras artificialmente, por arbítrio, buscando também um efeito, quase sempre, o efeito do escândalo; isto é, do anormal, do inédito, do diferente.” (Sodré, 1992: 101)

Esta deformação da realidade relaciona-se com a busca de um efeito desejado, como já se pode perceber no estilo melodramático e no bacharelesco, respectivamente, no *“tableau vivant”* e no *“diorama artificioso”*. A grande diferença entre os dois é que o *tableau vivant* tem por objetivo resgatar uma relação de comunicabilidade com as pessoas, nas imagens compartilhada a que recorre, enquanto o *diorama* representa um distanciamento desta tentativa de comunicabilidade, no seu distanciamento intencional do mundo real. Além disso, o primeiro trata propriamente do mundo literário e o segundo pretensamente do mundo real. A mesma idéia de deformação sugerida por Sodré acerca do naturalismo aparece na análise da visão realista de Peter Brooks (2005) para quem a representação nas obras de Zola, particularmente em *Nana* (1880), tende para um desvio do descritivismo ao mito e à alegoria, evocando a cena em sua presença real¹¹⁹.

No sentido da relação entre realidade e representação, se pensarmos no imaginário envolvido tanto no naturalismo como no distanciamento da realidade presente no discurso dos bacharéis, a imagem de um *“diorama artificioso”* por aqui pode ser pensado como resultado de um imaginário e de um ideário correntes. Se o romance naturalista atribui para si o retrato da realidade, o discurso sobre a realidade pode muito bem estar elaborado a partir de um imaginário corrente. Neste sentido, mesmo a realidade mais corrente é deformada – ainda que se trate de um discurso não-literário – na busca de

¹¹⁸ Apesar de sua concepção materialista e simplista que relaciona os movimentos artísticos aos estágios de evolução capitalista, Sodré percebe com clareza as limitações do naturalismo em sua relação com o cientificismo.

¹¹⁹ Brooks (2005) também propõe sobre Zola que não haveriam dramas escondidos em seus romances, uma das características do estilo melodramático explorado pelo autor em Balzac (Brooks, 1995). Sua posição, neste sentido, contrapõe-se à interpretação aqui proposta de aplicação do estilo melodramático à Zola, particularmente em *J'accuse*. Porém, dois aspectos reforçam a nossa interpretação: em primeiro lugar, a semelhança entre a própria idéia de evocação e efeito em Brooks (2005) e o *“tableau vivant”*; e em segundo lugar, a ausência do real para a composição de *J'accuse* (aspecto tratado no primeiro capítulo), já que não se sabia ao certo o que acontecera nos meios militares.

um efeito, seja de um retrato do real (Zola e os naturalistas), seja de uma articulação entre filosofias inconciliáveis, configurando uma espécie de mistura à brasileira.

É esta a perspectiva de Mario Carelli, em seu estudo sobre os intercâmbios culturais entre França e Brasil. Carelli (1994) vê na influência do romantismo de Vitor Hugo e no positivismo de Augusto Comte os dois grandes mediadores franceses da consciência nacional brasileira. Uma integração de correntes de pensamento à brasileira, na qual de Hugo se depreende “*uma mística da história como absoluto*” mobilizando a sensibilidade de um povo que começa a ter consciência de seu destino e de Comte, a “*eficácia de um sistema globalizante*”. Para Carelli, esta influência teve para alguns pensadores um aspecto bastante positivo, um verdadeiro ecletismo intelectual – como parece ser a posição do autor – enquanto outros, como o próprio Sérgio Buarque de Holanda, ressaltam um aspecto mais crítico desta influência.

Na revista *Rua do Ouvidor*, de 10 de setembro de 1898, aparece uma relação interessante entre o nome de Dreyfus e uma espécie de sátira dirigida a uma “*homonyma do famoso capitão*”. Na sequência, o autor, que assina como D. Demétrio¹²⁰, faz uma citação do poema herói-cômico, escrito no século XVIII, do português Antonio Diniz da Cruz e Silva:

“Dreyfus é um nome bem conhecido na rua do Ouvidor; cada leitora dirá a quem pertence, pois de certo conhece a homonyma do famoso capitão, que tanto ha feito pelos tres galões. De certo a leitora aprecia as lojas da rua do Ouvidor, que merecem uma placa commemorativa de marmore ou pseudo-marmore com os versos do poeta do Hyssope:

*‘Aqui nasceu a Moda, e d’aqui manda
Aos vaidosos mortaes as varias fórmās
De seges, de vestidos, de toucados.’”¹²¹*

Na crônica, o nome de Dreyfus é somente um motivo para introdução do tom cômico e coloquial do texto. Um recurso de aproximação com o leitor ou a leitora. A dita homônima de Dreyfus, que tanto fez pelos três galões, é o elo de ligação entre o capitão

¹²⁰ Não foi possível encontrar nenhuma informação sobre o autor.

¹²¹ D. Demétrio, “*Chronica*”, *Rua do Ouvidor*, Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1898. Arquivo Casa de Rui Barbosa, Rev. 77.

francês e o mundo da moda. Não é claro, em primeiro lugar, quem é essa homônima, o autor não a nomeia, mas certamente uma figura conhecida no meio da sociedade carioca. O que chama a atenção é o tom satírico complementado pelo trecho do poema herói-cômico, do português Antonio Diniz da Cruz e Silva. O texto, lido hoje, somente confirma a relação extremamente próxima entre a crônica como gênero e o contexto do momento. É de difícil entendimento para o leitor de hoje, porém, o misto entre as referências literárias, personagens do momento como Dreyfus e personagens locais, sem serem nomeados – como é o caso da homônima do capitão francês –, o que somente reitera a frágil separação entre realidade e mundo ficcional. Além disso, a relação com a moda e o universo de luxúria dissolve qualquer relevância da questão Dreyfus nesta crônica, assim como aproxima escritor e leitor num universo especificamente mundano. O estilo jocoso e as referências a pessoas do círculo social da época aproximam o interesse do leitor, criam uma intimidade, ao mesmo tempo que o rebuscamento de estilo e referências restringem a amplitude deste público. Rebuscada ou satírica, estas parecem ser as opções de retrato do caso em muitos textos de recepção estudados.¹²²

Mesmo em uma forte crítica a Zola, publicada na primeira edição revista *A Meridional* e assinada por Silva Marques¹²³, a mistura de referências letradas no texto também é bastante presente, assim como o rebuscamento do termos escolhidos:

“Execrado pela mocidade estudiosa que já não via n’elle mais do que um pesquisador de monturos, incompatibilizado com os poucos que ainda prestam homenagem á Arte sob a Cupula da Senilidade,

¹²² Em crônica publicada no *Jornal do Commercio*, de 28 de novembro de 1897, por G., codinome de Urbano Duarte (ver nota 66, capítulo 2, p. 70), há também um apelo satírico: “*Fulminar uma corporação [exército francês] inteira por causa do descaminho de alguns dos seus individuos é parva injustiça, análoga à daquele burguez de Paracatu, que tendo casado as filhas com dous boticarios, e sendo as moças infelizes com os maridos, elle concebeu ódio e aversão a todos os boticarios do mundo. E adoptou o lemma: “Não case sua filha com boticario! O compadre Martinho observou-lhe o seguinte: Mas, Sr. Beltrão, os boticarios são em número infinito e em variedades diversissimas; conheço boticarios sublimes, boticarios semi-sublimes, bons, regulares, soffríveis, meio-soffríveis (sic), communs, ordnarios, ruins, péssimos, ignominiosos, infames!... Há de tudo, é só pedir por boca! Mas não case sua filha com boticario!! Teimava o outro, emperrado / Já a casei! / Hein? / Com um pharmaceutico excelente, modelo dos pais de familia, trabalhador, morigerado, sem vícios. Deu-me quatro netinhos sadios, rosados, rechonchudos e bochechudos. Minha filha o adora, considerando-o o esposo mais terno e solícito. / O burguez de Paracatu (...), desenhou nos labios um sorriso sardonico, e murmurou: / Espere pela volta! Espere pela volta! (...) Um bello dia, sua filha lhe entrará por casa dentro toda banhada em pranto, queixando-se de que o marido a maltratou. / Como assim? Inquierio o Martinho / Vosmecê pôde ficar muito certo de que todo e qualquer boticario, por melhor que seja, acaba sempre dando pancada na mulher! (...) Eu o sei por experiência!”* (G. “Sem Rumo”, *Jornal do Commercio*, 16 de janeiro de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445).

¹²³ Também sobre este autor, nada foi encontrado.

*despresado pelo grosso das celebridades de carregação que compõem quasi exclusivamente aquelle impagavel museu de archeologia, o inventor dos Rougon-Macquart tinha ficado insepulto, debout malgré lui, vivo por falta de cemiterio e candidato perpetuo á immortalidade. Aquelles que n'um momento de allucinação julgaram ver na sua obra uma synthese luminosa da vida collectiva, um assombroso monumento de contribuições sociologicas, e no autor vasado em Tacito, cedo perceberam a illusão da miragem e sorriram de novo a doce philosophia dos Miseraveis, á eterna moral do Christianismo, ás visões consoladoras das Theogonias defuntas. Hugo, o adversario da arte pela arte, o apostolo convencido da arte para a humanidade, deixou de ser o echo da logomachia banal, e Leconte de Lisle, esquecido momentaneamente sob as ruindas dos templos barbaros, voutou a ser o que era, o espirito ávido de bellesa, pedindo alimento ás civilisações extinctas, ao drama do Calvario, ás florestas sombrias da India, ao mystério das religiões passadas, ás legendas sombrias do Norte.”*¹²⁴

Novamente, a mistura de realidade e ficção também faz parte do argumento crítico de Silva Marques, na doce filosofia dos *Miseráveis* a alusão a Vitor Hugo, nas *Theogonias*, traduzidas por Leconte de Lisle. As referências literárias são muitas e se misturam ao argumento. Enquanto a adjetivação e o recurso à hipérbole assemelham-se ao universo melodramático, o estilo rebuscado da escrita e as múltiplas referências literárias trazem ao texto uma carga pedantismo. Afinal, aqueles que viram na obra de Zola uma “*synthese luminosa da vida collectiva*”, perceberam sua ilusão e “*sorriram de novo a doce philosophia dos Miseraveis, á eterna moral do Christianismo, ás visões consoladoras das Theogonias defuntas*”. Seja por meio da sátira ou da crítica, o estilo dos textos encontrados na recepção, principalmente os mais anônimos, não deixam de apresentar uma erudição forçada ou um rebuscamento exacerbado, associados ora a um elemento satírico, ora a referências literárias, científicas ou religiosas.

Lidos hoje estes textos da recepção, mesmo aqueles mais satíricos que reforçam uma certa erudição e exagero na caracterização do universo retratado, apontam para a existência de um discurso difuso e compartilhado no período. Se aos olhos do leitor de hoje

¹²⁴ SILVA MARQUES. “*Não é dos nossos*”. *A Meridional* v.1, n.1-2, fev-abr/1899. Arquivo Casa de Rui Barbosa, Rev 26. A revista era editada por Elysio de Carvalho (ensaísta, poeta, crítico e tradutor nascido em Alagoas em 1880. Morre na Suíça, em 1925. Cf. Coutinho, 1989: 446) e o primeiro número é de 1899.

as fronteiras entre política, filosofia e literatura do período são tênues, não é simplesmente por uma inconsistência de informação, mas também porque, até mesmo numa “*imprensa marrom*”, o que se vê é um estilo que além de representar uma estetização do pensamento político (Adorno, 1988) ou um papel filosófico (Santos, 1978), configura-se como um imaginário compartilhado, no qual até mesmo os mais desconhecidos periódicos do período reproduzem esta estética. Aparentemente, no intuito de serem ouvidos por um seletivo grupo que dispõe entre si do compartilhamento de um *ethos* comum. Silvio Romero, citado por Guimarães (2004), fala deste pequeno grupo em torno do qual circulava a informação:

“uma pequena elite intelectual separou-se notavelmente do grosso da população (...) e chegamos hoje (segunda metade do século XIX) ao ponto de termos uma literatura e uma política exóticas, que vivem e procriam em uma estufa, sem relações com o ambiente e a temperatura exterior” (Romero *apud* Guimarães, 2004:73, grifo nosso)

Neste sentido, pensar em uma imprensa marrom no Brasil é, ainda que se trate de nomes desconhecidos, manter a mesma restrição elitista dos meios intelectualizados de então. Mesmo os que não estavam no centro da produção e eram reconhecidos, ainda assim pertenciam a um seletivo grupo que podia de um lado compartilhar de um código rebuscado ao mesmo tempo que manter um certo grau de intimidade. E, de certa maneira, este estilo difundido aparece com ainda mais clareza nos representantes, digamos, menos conhecidos. O que poderia sugerir que quando o domínio dos códigos literários e/ou científicos é mais frágil, mais explícita é sua constatação. Uma tendência que também pode ser depreendida do forte apelo religioso das cartas enviadas a Zola do Brasil. Vejamos, portanto, um pouco deste imaginário nas missivas dos anônimos brasileiros. Talvez, um grau além na disseminação estilística de nosso estilo, o melodrama bacharelesco.

3.6. O “*hidden drama*” dos anônimos¹²⁵

O secretário da delegação do Brasil em Madri, Sylvino de Amaral, envia em primeiro de janeiro de 1898, uma carta a Zola, na qual manifesta a sua adesão à conduta do escritor francês, no caso, ainda antes de *J'accuse*, em meio à campanha empreendida no

¹²⁵ Não foi possível encontrar informações sobre os autores das cartas

jornal *Le Figaro*¹²⁶. Ele diz:

*“Je profite de l’occasion pour vous manifester mon adhésion à votre conduite dans la vigoureuse campagne par vous entreprise dans le ‘Figaro’. Si avant je n’étais qu’un fervent admirateur de votre incomparable génie – en ce moment j’admire votre abnégation pour la Patrie Française, et pour la défense d’un malheureux.”*¹²⁷

[Aproveito a ocasião para vos manifestar minha adesão à vossa conduta na vossa vigorosa campanha no ‘Figaro’. Se antes eu não era mais que um fervoroso admirador de vosso incomparável gênio – neste momento eu admiro vossa abnegação pela Pátria Francesa e pela defesa de um infeliz]

Aqui, Zola representa um herói, anteriormente admirado pelo gênio criador – numa imagem romântica que pouco condiz com aquele conhecido como pai do naturalismo –, agora, no momento do caso, pela sua abnegação pela pátria francesa e pela defesa de um infeliz. A pátria também como símbolo de uma mística romântica, assim como a defesa do oprimido. É a figura de Zola que está em relevo, como personificação de uma imagem romântica ou de uma abnegação quase religiosa. Alberto Bôavista, que assina como “*citoyen brésilien*”, escreve do Rio de Janeiro em 19 de janeiro do mesmo ano, com um teor semelhante, num francês digamos abasileirado:

*“Mais, qu’importe vous etes fort, Monsieur, vous vous appelez Emile Zola, un nom illustre, au quel tout le monde rend hommage. Que Dieu vous aide a continuer cette honorable campagne. Quel ne sera votre gloire quand vous aurez vaincu, quand l’univers entier aura la certitude de l’innocence de Dreyfus comme moi j’ai toujours eu et j’ai dans ce moment. Triste fin de siècle puisque on pense etre encore en celui des guerres de la religion. Enfin comme a dit un poete brésilien: Viver é lutar, lutar é vencer. Et vous serez vainqueur, Monsieur.”*¹²⁸

[Mas, que importa, vós sois forte, Senhor, vós sois Emile Zola, um nome ilustre, ao qual todo mundo rende homenagem. Que Deus vos ajude a continuar esta honrosa campanha. Qual não será vossa

¹²⁶ Ver Cronologia (Anexo 2).

¹²⁷ AMARAL, Sylvino do. **Lettre**, Madri, 1/01/1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola. As cartas aqui utilizadas constam nos anexos. Gentilmente cedidas pela profa Regina Campos, os originais constam na coleção privada de François Émile Zola em Gif-sur-Yvette, situada nos subúrbios de Paris.

¹²⁸ BÔAVISTA, Albert. **Lettre**, Rio de Janeiro, 19/01/1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola.

glória quando vencer, quando o universo inteiro tiver a certeza da inocência de Dreyfus, como eu sempre tive e tenho neste momento. Triste fim de século pois parece que estamos ainda no século das guerras de religião. Enfim como disse um poeta brasileiro: Viver é lutar, lutar é vencer. E vós sereis vencedor, Senhor.]

Além do enaltecimento da figura de Zola que se repete nesta carta, dois elementos chamam ainda a atenção: a proximidade com que o autor se coloca diante de Zola e o viés religioso da missiva. Apesar do pronome de tratamento ser adequado ao grau de proximidade, o “cidadão brasileiro” se dirige ao escritor francês como um velho conhecido. Como um camarada, Bôavista compartilha ainda com a certeza na inocência de Dreyfus. Mas, mesmo com esta tentativa de aproximação, há um tom artificioso neste trecho. Neste caso particular, chama a atenção o não domínio do código, da língua francesa. De um lado, o tratamento formal não dialoga com a busca da proximidade; de outro, esta espécie de dualidade entre formalidade e proximidade torna o conteúdo da carta risível, de um rebuscamento explicitamente vazio. Esta dualidade pode ser vista na frase: “*Quel ne sera votre gloire quand vous aurez vaincu, quand l’univers entier aura la certitude de l’innocence de Dreyfus comme moi j’ai toujours eu et j’ai dans ce moment*”. A princípio a exaltação da glória e do momento no qual Zola irá vencer, depois a declaração pessoal da crença de Bôavista. Posicionamentos contraditórios diante do autor francês em uma mesma frase.

Ainda chama a atenção a citação ao final do trecho escolhido de um poeta brasileiro: “*Viver é lutar, lutar é vencer*”. Parece de uma ingenuidade quase infantil. E este tipo de poesia se repete em outra carta enviada a Zola, em uma poesia de Onofre José Travassos, enviada do Rio de Janeiro, também em 1898:

*“Deus tem demonstrado
A toda gente,
Que Emilio Zôla
Na França
É bastante inteligente/
Emílio Zola venceu
As injustiças
Que o tribunal*

*Lhe offeriu
São maiores que vós
Terra, mar, céu e Deus/
Sou de vossa Ilma
Criado e obediente”*¹²⁹

Uma relação de subserviência juntamente a uma tentativa de proximidade, misturada a um imaginário salvacional e religioso. Deus demonstra a inteligência de Zola, pois as injustiças atribuída a ele pelos homens (o tribunal) ultrapassava a sua humanidade. E aquele que envia a carta é criado e obediente ao duplo Deus/Zola, estando este último apenas um pouco abaixo do primeiro, assim com a terra o mar e o céu. Este tipo de associação já aparecera em outra parte da crônica de Urbano Duarte citada no capítulo anterior¹³⁰, de 16 de janeiro de 1898:

Mesmo quando o genial autor de Germinal estivesse dentro da verdade (o que duvido); ... mesmo quando pudesse exhibir provas esmagadoras constatando a existência de um vasto panamá militar...

Mesmo admitindo todas essas hypoteses improvaveis, Emilio Zola seria infallivelmente vencido, sugjugado, debellado, batido, derrotado, desbaratado, destronado, destruido, humilhado.

E sabeis porque, cidadãos? Porque ele só teria para si a verdade, sempre conspurcada, vilipendiada e proscripta, quando os seus adversários se chamão Conveniencia, Paixão, Interesse.

*O próprio Deus é fraco contra a triplice alliança do Interesse com a Conveniência e mais a Paixão.”*¹³¹

Quando G. diz que mesmo admitindo todas as hipóteses levantadas por Zola em *J'Accuse*, o escritor seria vencido – hipótese as quais o cronista considera improváveis – o autor francês é colocado em outro patamar. Ele é adversário da “*Conveniência, da Paixão e do Interesse*”, tríplice aliança que nem mesmo Deus poderia superar. Ou seja, mesmo

¹²⁹ TRAVASSOS, Onofre José. *Lettre*, Rio de Janeiro, 1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola.

¹³⁰ Ver nota 122 deste capítulo

¹³¹ G. “*Sem Rumor*”, *Jornal do Commercio*, 16 de janeiro de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445, Microfilme.

admitindo-se alguma verdade nas acusações de Zola, este último seria derrotado por adversários imbatíveis. Esta associação entre Zola e Deus contra a tríplice aliança do Interesse, Conveniência e Paixão indica, assim como aparecera na carta, um local idealizado do escritor francês, uma associação hiperbólica.

Esta espécie de associação hiperbólica entre Zola e Deus remete novamente ao estilo melodramático pensado como “*hidden drama*” em Brooks (1995), particularmente a partir do estudo de algumas obras de Balzac:

“The novel (La Peau de Chagrin) is constantly tensed to catch this essential drama, to go beyond the surface of the real to the truer hidden reality, to open up the world of spirit” (Brooks, 1995: 2)

[O romance é constantemente tencionado no intuito de capturar a essência do drama, de ir além da superfície do real em direção à verdadeira realidade escondida, de se abrir para o mundo das idéias]

É como se existisse uma cortina que deve ser retirada para que a realidade oculta apareça. Ao que parece, há nos trechos acima transcritos uma busca de significado que vai muito além dos acontecimentos e da situação em si. Mesmo se pensarmos na associação entre o caso Dreyfus e a passagem para a temática do mundo da moda na crônica de D. Demétrio, há uma espécie de abertura para o mundo das idéias que supera em alto grau uma imagem do real. Em que se pesem as diferenças de interpretação entre Balzac e Zola a partir dos estudos de Brooks sobre o melodrama e o realismo, em comum há uma busca constante do público, do povo, do legível, do compartilhado. É aqui que reside a diferença fundamental entre a imaginação melodramática – seja do “*hidden dramas*”, seja do “*tableau vivant*” – e o estilo bacharelesco, no intuito de constituir o misto melodrama bacharelesco.

E uma das particularidades deste estilo parece residir numa espécie de junção entre esse drama superior, da ordem das idéias, e um constante desejo de intimidade. No caso da crônica, na coloquialidade da história do boticário narrada anteriormente e, no caso da poesia e da carta de Bôavista – o que se repete também no autor da poesia quando ele diz na carta “*daqui envio os mais fervorosas abraços e as maiores saudações*” – na busca de intimidade. É curiosa, por exemplo, a contradição entre os pronomes de tratamento – Ilmo

Srs. Dr. Emilio Zôla em Travassos e Monsieur em Bôavista – e os fervorosos abraços do primeiro ou a opinião pessoal do último.

Este “*desejo de estabelecer intimidade*” (Holanda, 1995: 148) é uma manifestação normal de respeito que se encaixa na definição do homem cordial, segundo Holanda – avesso às práticas ritualísticas e fruto de uma separação ineficiente entre o mundo da família e a impessoalidade do mundo moderno. Holanda fala inclusive de uma marca lingüística deste homem: o emprego dos diminutivos, em grande medida um traço herdado da fala rural¹³². Esta intimidade apareceria também na relação com os santos católicos, no horror às distâncias, na aversão às leis e, por fim, nas palavras vistosas e nos argumentos sedutores. Nesta última característica residiria particularmente a “*praga do bacharelismo*”.

Aparecem juntas nas cartas essa mistura não usual de personalismo e erudição forçada. Uma marca de simplicidade no trato e linguagem rebuscada que de um lado retoma o universo melodramático (um mundo simplificado e dual), mas de outro envolve este mundo com um linguajar oficial. E nas cartas, assim como na nossa peculiar “*impressa marrom*”, é possível ver a contradição com mais clareza, já que no caso dos grandes representantes como Rui Barbosa, ou mesmo nos grandes jornais, o domínio dos códigos científicos e de pensamento importados atenuam, ou pelo menos, suavizam a contradição. Esta mistura de linguajar rebuscado num mundo simplificado também foi observado por Holanda:

“O prestígio de determinadas teorias que trazem o endosso de nomes estrangeiros e difíceis, e pelo simples fato de o trazerem, parece enlaçar-se estritamente a semelhante atitude. E também a uma concepção do mundo que procura simplificar todas as coisas para colocá-las mais facilmente ao alcance de raciocínios preguiçosos. Um mundo complicado requereria processos mentais laboriosos e minudentes, excluindo por conseguinte a sedução das palavras ou fórmulas de virtude quase sobrenatural e que tudo resolvem de um gesto, como as varas mágicas.” (Holanda, 1995: 165)

¹³² Há semelhança aqui também com o controle da oralidade como visto em na cidade das letras de Rama (1985)

Ainda que não se possa restringir este procedimento a um misto entre simplificação e erudição ornamental¹³³ como fruto de raciocínios preguiçosos – pensamento ainda imbuído de reflexões restringindo o homem ao seu meio e raça –, a proposição do autor revela uma convivência entre opostos no discurso corrente do século XIX¹³⁴. Em uma carta enviada do Rio Grande do Sul, escrita por Lucien Dusanton, em 13 de outubro de 1901, o mundo do discurso científico faz o papel desta erudição ornamental e convive com um alto grau de intimidade, ainda que se trate de uma crítica ao escritor francês. Nesta crítica, Dusanton apresenta uma frase da obra *“Le Travail”*, de Zola, décimo-quitno romance da série dos Rougon-Macquarts, a partir da qual diz que o autor francês incorre num *“formidável erro”*¹³⁵:

*“J’ai lu toutes vos oeuvres et j’ai reconnu que vous étés (sic) une puissance. Mais, une fois de plus j’admire la profondeur des antithèses humaines. (...) J’admire votre gloire Monsieur Zola. Je respecte votre morale, mais je vous assure que vous vous trompez. La génération de l’humanité ne sera pas faite sur les bases que vous présentez. L’élément principal vous manque ‘l’homme pur’. Tant que l’homme conservera ses vices la machine restera détraquée...”*¹³⁶

[Li todas as vossas obras e nelas reconheci vossa potência. Mas, uma vez mais, admiro a profundidade das antíteses humanas (..) Admiro vossa glória senhor Zola. Respeito vossa moral, mas vos garanto que vos engana. A geração da humanidade não será construída sobre as bases que vós apresentais. O principal elemento que vos falta é o “homem puro. Enquanto o homem conservar seus vícios, a máquina continuará quebrada.]

De um lado, a intimidade: *“Li todas as vossas obras e nelas reconheci uma potência”*, de outro, o ideário científico da época, *“o homem puro”*. Ao que parece, este homem puro condiz com o ideário positivista, um homem reformado pela cultura moderna

¹³³ Candido fala na introdução à obra de Holanda em liberalismo ornamental, que em realidade seria proveniente do desejo de negação de uma autoridade incômoda (Candido, 1995: 18).

¹³⁴ É importante ressaltar que Holanda trata desta idéia de bacharelismo muito mais na primeira metade do século XIX. Porém, este trabalho trata de fins do século XIX e todos os elementos levantados por Holanda – particularmente aqueles referentes à linguagem da época – são tratados aqui como presença difusa, assim como no caso do estilo melodramático.

¹³⁵ Observa-se novamente a utilização do oxímoro.

¹³⁶ DUSANTON, Lucien. **Lettre**, Rio Grande do Sul, 13/10/1901. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola.

e pelo progresso. O fato do autor criticar o romance no qual Zola trata do trabalhador rural orienta nesta direção a idéia do homem puro, ao qual Dusanon só se refere uma vez e abstratamente, mas ele não diz exatamente de que se trata este homem. A convivência entre um vocabulário da época e uma busca de proximidade com a introdução amistosa na qual se revela como leitor de Zola e apreciador da obra repete o mesmo procedimento tratado nas cartas anteriores assim como na crônica.

Alvaro Botelho, que assina como “*o mais obscuro dos brasileiros*”, escreve de São Paulo uma carta que mistura um jogo de oposições entre luzes e sombras, um tom satírico, uma crítica aos homens do poder francês, o enaltecimento de Zola e uma finalização de intimidade e estímulo em relação ao autor francês. A carta, escrita em português permite ver ainda mais claramente os procedimentos, já que não esbarra na dificuldade de expressão da tradução:

“Dêstes o maior exemplo de humanidade n’este seculo em que campêia impavido o canibalismo civilizado, em que a politicagem barregã tomou o lugar da vistal Politica – que dirige os povos cultos. A vossa condenação! Gargalhada do cynico... O que significão doze mezes de prisão, trez mil francos de multa – como que se retribuiu vossa abnegação?! Será a escala millesimal com que um governo insensato sem patriotismo e juizes sem consciencia da sua missão purificadora, - vendo tudo amarello por sobre os amarellos galões dos officiais inconscientes, - pretenderam medir vosso coração intangível e vossa alma incommensuravel...

Avante – Zola! Avante!

*O mais obscuro dos brasileiros*¹³⁷

O jogo de oposições entre a *politicagem barregã*¹³⁸ e a *vistal política* remonta aos bons e maus em *J’accuse*. Mas o que significa de fato esta oposição? De um lado a *politicagem barregã*, prostituída; de outro, a *política vistal*, aquela que dirige os povos cultos em oposição ao canibalismo civilizado. Há a mesma referência na missiva de Zola entre as luzes, representando o lado da verdade, e as sombras, do lado místico de Paty de

¹³⁷ BOTELHO, Alvaro. **Lettre**, São Paulo, 23/02/1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola.

¹³⁸ O significado de barregã no dicionário Aurélio é concubina. Qualificando a politicagem, o termo barregã deu uma conotação feminina e depreciativa ao termo. (Fonte: HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Co-editor: J.E.M.M. Editores. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986).

Clam. A diferença reside no vocabulário utilizado: *politicagem* *barregã*? *Vistal política*? E este tom continua usando da ironia como recurso de indignação: gargalhada do cynico. Na crítica (*a escala millesimal*) a um governo insensato a aos juizes sem consciência, a relação da cor amarela ao ouro dos galões dos oficiais. E, por fim, “*Avante – Zola! Avante!*”. Como se fosse um amigo próximo incentivando o colega à ação. E assina ao final como o mais obscuro dos brasileiros, um sinal do enaltecimento às avessas de sua condição de desconhecido.

Um último aspecto merece consideração: a constante temática religiosa nas cartas e, de forma menos recorrente, nos textos de revista e jornais. J. A. Dias de Guimarães, assina uma carta em nome da “*Associação Luso-americana financial beneficente humana, de proteção mútua de socorro, em garantia da vida*”, escrita do Rio de Janeiro em 9 de abril de 1898. Nela, o elemento religioso dá o tom:

*“Assim, pois, nós que nos desvanecemos de habitar este pedaço do abençoado torrão americano, onde também nos batemos em prol da humanidade, ao lado do seu povo tão cheio de enobrecimento e de personificado altruismo, cruzando as armas da generosidade scientifica como da mais pura democracia doutrinaria em favor da publicas liberdades, também de forma alguma jamais deixaremos de confraternizar solidariamente convosco, ou antes com o mais devotado apóstolo do Christianismo, elevando de cada vez mais as gloriosas tradições da moderna França, como um dos mais sagrados penhores da honra e brio da raça latina.”*¹³⁹

Zola é aqui o “*devotado apóstolo do Christianismo*”, ou “*um dos mais sagrados penhores da honra e brio da raça latina*”. Antes já vimos a associação entre Zola e Deus relacionada ao poder das idéias como reveladora de um drama escondido, à idéia de “*hidden drama*” melodramática. Aqui, porém, há ainda uma outra associação entre cristianismo e “*generosidade scientifica*” que ainda não aparecera. De fato, como já vimos em Bosi (2004), o positivismo teve também no Brasil um caráter religioso, ao incorporar o pensamento de Comte desde o princípio até a virada religiosa no fim da vida. Este misto de religião e ciência, que aos olhos de hoje pode parecer inconciliável, é uma constante nos textos de recepção.

¹³⁹ GUIMARÃES, J. A. Dias de. **Lettre**, Rio de Janeiro, 9/04/1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola.

Até aqui vimos que os acontecimentos do caso Dreyfus estimulam a pena dos escritores brasileiros, almejantes ou anônimos, de um lado, na sua transcendência ao mundo das idéias – seja no rebuscamento das referências científicas e/ou religiosas ou no viés satírico e jocoso –, de outro, refletem-se num desejo de intimidade com Zola, personificado, por sua vez, no seu altruísmo e outras associações de enaltecimento. Mesmo na crítica ao autor, como se viu no texto de Silva Marques, Zola é colocado em oposição aos ideais mais elevados.

O melodrama bacharelesco aparece, portanto, como uma dramatização formal, cujo imaginário resgata de um lado as idéias científicas e a religiosidade – e junto a estes elementos retóricos, satíricos e resíduos românticos – e de outro, contraditoriamente mas sem conflito, a intimidade com o destinatário francês, no caso das cartas ou com o leitor, no caso das crônicas e artigos de revistas. No descolamento do real, o ideário deste estilo aparece também como distanciamento das pessoas comuns e a cidade real de Rama (1985). Qualquer clamor que o caso Dreyfus causara entre as pessoas – como acontecera na França, tendo o viés melodramático despertado a partir da relação entre Imaginário e Justiça – pareceria ridículo ao discurso bacharelesco no Brasil. A história Dreyfus, que primeiramente interessou Zola como drama humano, pouco surtiu efeito entre os nossos romancistas. Somente seu componente jurídico e sério fazia sentido entre os mais célebres, como foi o caso de Rui Barbosa. No máximo uma sátira com referências letradas. Na nossa *‘imprensa marrom’*, porém, o misto entre intimidade e eloquência forçada sugere que esse estilo era disseminado e especialmente observável entre aqueles que tinham menos domínio dos códigos vigentes – positivismo, romantismos, oratória e, no limite, o domínio da língua francesa no caso das cartas.

Se Zola, na França, foi uma etapa importante do realismo ao incorporar as massas como elementos de força dramática – seja pela sua origem ou pelo seu talento publicista e desejo de sucesso (e no seu alcance popular deve muito à imaginação melodramática) –, por aqui um certo pudor na exploração dramática do caso Dreyfus sugere um apreço excessivo pelas idéias importadas, sem nenhuma aparente orientação para o drama das pessoas comuns. Assim como o positivismo servira como ordenador filosófico, o estilo melodramático serviu como espécie de organizador moral da imaginação, na

estruturação geral de um mundo em transformação. Já o estilo bacharelesco parece estar ligado a uma busca de integração de elementos em oposição e eliminação das contradições, funcionando como articulador de liberdades e ordem – um personalismo com princípios rígidos. Falar esta língua era mais do que somente se expressar, era também uma forma de reconhecimento nas cidades, cuja presença cada vez mais forte em detrimento do espaço rural, acabou por se manifestar num estilo integrador e segregador. Integrador pois buscava eliminar contradições, segregador pois excluía uma oralidade, além do interesse em qualquer tipo de drama popularesco. A imaginação melodramática por si só, no sentido de interesse no drama das pessoas comuns, não parece ter estimulado a pena dos escritores por aqui.

3.7. Permanências no discurso: identificações da vítima ou do injustiçado

Do vasto material encontrado durante a pesquisa, muitos dos textos eram bastante posteriores aos acontecimentos do caso Dreyfus. Apesar de termos restringindo a análise aos escritos mais contemporâneos aos acontecimentos na França, não seria possível deixar de abordar, em se tratando de uma escrita bacharelesca, alguns textos posteriores cujo mesmo estilo permanece como que arraigado.

Em 1903, Almachio Diniz¹⁴⁰ publica um texto em homenagem a Valentim Magalhães¹⁴¹, em função do falecimento deste último em 1903 (Diniz, 1908). Nele, Diniz transcreve trechos escritos pelo poeta sobre o caso Dreyfus à época dos acontecimentos¹⁴². Numa linguagem em completa consonância com o melodrama bacharelesco até aqui desenvolvido, Diniz associa a imagem do injustiçado Dreyfus com o criticado Magalhães. Numa nota do texto – então publicada em livro –, Diniz afirma sobre a sua impulsão inicial ao escrever a crônica:

¹⁴⁰ Almachio Gonçalves Diniz (1880-1937) nasceu na Bahia e se formou pela Faculdade de Direito do seu estado, dedicando-se ao jornalismo e à advocacia. Foi professor na Faculdade Livre de Direito da Bahia. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1925. Foi romancista, crítico, ensaísta, teatrólogo e membro das Academias de Letras Carioca e da Bahia (Menezes, 1978: 235-236).

¹⁴¹ Valentim Magalhães (Antônio V. da Costa M. 1859-1903), jornalista, contista, romancista e poeta, foi fundador da cadeira 7 na ABL (patrono: Castro Alves, sucessor: Euclides da Cunha). Estudou Direito em São Paulo, onde iniciou sua vida de escritor, boêmio e jornalista. Foi muito atacado e muito defendido em sua época. Participou de inúmeras polêmicas, o que, em geral, prejudicou sua própria produção literária, no desejo de defender os outros. Instituiu, no periódico *A Semana*, uma "Galeria de Elogio Mútuo", em que amigos íntimos escreviam uns sobre os outros. O seu romance *Flor de Sangue* foi qualificado por José Veríssimo de literatura apressada. Fontes do site da ABL (<http://www.academia.org.br/>).

¹⁴² O texto integral consta no Anexo 11.

“Esta chronica que conservo ipsis literis como escrevi no dia em que tive conhecimento da morte do illustre trabalhador – poucas horas depois de ter occorrido tal no Rio de Janeiro – revela o desassocego, intemperante quiçá, de meu espirito. Era que a critica e a inconsciencia dos José Verissimo e outros, tendo esbordado barbaramente o meu primeiro livro, fizera brotar em mim a irascibilidade, e o meu grande odio que vencia todos os odios levantados contra mim, porque prosegui serenamente no meu fervor escolastico, até quando a minha propria experiencia julgou de seu direito modificá-lo ...” (Diniz, 1908: 127)

Como se pode ver, a identificação se dá pelo fato de ambos, Diniz e Valentim, terem sido alvos da crítica de *“José Verissimo e outros”*. Essa primeira identificação entre os dois é complementada por outra – uma identificação com o advogado Zola e com a vítima da injustiça, Dreyfus :

“Quando em França, ÉMILE ZOLA, n’um concreto emocionamento, gritou, como advogado da transcendente causa da justiça, da victima pela condennação sensacional da innocencia, em favor de DREYFUS, a sua voz enérgica e palpitante do Amor da humanidade, esse Amor grande, tão vívido n’elle quanto elevado, VALENTIM MAGALHÃES foi um evidente, revoltado sincero contra a situação medonha da justiça, e da sua penna surgiram os protestos mais vibrantes que a sua alma sonhava ... Ao lado do protesto contra o ludibrio da justiça, veio, por vezes, de seus labios, a recordação carrasca da condennação covarde de DREYFUS ... Eil-o a commentar n’uma chronica de jornal, onde elle foi um dos jornalistas mais fortes ... (1903) (Diniz, 1908: 126)

A *“recordação carrasca da condennação covarde de Dreyfus”* foi de onde veio, na interpretação de Diniz, o protesto de Valentim. O trecho acima é complementado ao final da transcrição das palavras do poeta:

E foi um psalmo de victoriação que a sua penna lavrou em favor de ÉMILE ZOLA; e d’entre os seus conceitos alguns transparecem que melhor dizem o estado da justiça, a carantonha da vileza humana, os arrebieques do instincto dos homens, cuja descripção pretendi fazer para justificar, na clausura mestra da Arte, as ridiculas circumvoluções da condennação de VALENTIM MAGALHÃES. Porque o mundo tem viciados e corruptos, quem escrever fóra dos moltes chatinescos das escolas em vigor, cujo lemma de grande effeito tem

sido a copia ou o plagio – no minimo da propria natureza – havia de ser um excommungado da hora, um apredejado dos venturiosos ... E VALENTIM MAGALHÃES vira na França, o que se passava em todo o orbe e na sua patria, comsigo mesmo, inda mais ... (1903) (Diniz, 1908: 127)

No primeiro trecho, uma síntese do melodrama bacharelesco. No oxímoro da voz “*enérgica e palpitante*” de Dreyfus, assim como na “*transcendente causa da justiça*”, aparecem tanto os recursos oratórios do melodrama (oxímoro e hipérbole), como a idéia do “*hidden drama*” como exacerbação do conflito real para um mundo metafísico (transcendente), caracterizando uma imaginação melodramática. Ao mesmo tempo, o rebuscamento da linguagem e um romantismo explícito, seja na “*condenação sensacional da inocência*” ou no “*concreto emocionamento*”, caracterizam a dramatização formal bacharelesca.

Mas, o elemento que se agrega aqui é o da identificação que estaria relacionado, no esquema do bacharelismo, ao aspecto da intimidade em diálogo com o rebuscamento de linguagem (referências oratórias, literárias ou científicas). Ao analisar as Cartas da Inglaterra, de Rui Barbosa, Sadcovitz (2001) já mencionara uma espécie de identificação pessoal de Barbosa com a história do capitão degredado. A imagem da vitimização, presente no universo do melodrama, também foi vista no discurso de Cunha Mendes, no capítulo anterior, a respeito de Lucie Dreyfus¹⁴³.

No texto de Diniz, é explícita a identificação quando ele afirma que o poeta vira na França “*o que se passava em todo o orbe e na sua patria, comsigo mesmo, inda mais...*”. E não somente com o injustiçado Dreyfus, mas principalmente com Zola, pois “*escrever fôra dos moldes chatinescos das escolas em vigor (...) havia de ser excommungado da hora*”. Identificando-se particularmente com um Zola alvo de fortes críticas na França, o trecho condensa uma busca de intimidade na identificação com uma espécie de par literário ao mesmo tempo que carrega na adjetivação e na complexificação da linguagem. Como, por exemplo, nas palavras com que Diniz fala da condenação de Valentim Magalhães: “*o estado da justiça, a carantonha da vileza humana, os arrebieques do instinto dos homens,*

¹⁴³ Ver discussão no capítulo 2.

cuja descrição pretendi fazer para justificar, na clausura mestra da Arte, as ridículas circumvoluções da condenação de Valentim Magalhães”. O que são estes conceitos mais do que o desfile de uma combinação de palavras que pouco conseguem realmente representar?

Neste misto de intimidade e palavras difíceis, associado à identificação com as vítimas da injustiça em Dreyfus e do não-reconhecimento de Zola, reside a síntese da junção já observada por Holanda (1995) – entre o endosso de nomes estrangeiros e difíceis e uma concepção simplificada do mundo – e o discurso da vítima como figura fundamental na imaginação melodramática. Ainda assim, a vítima que no melodrama associa-se aos mais pobres e desprovidos de expressão, aqui se restringem ao universo do livresco, seja dos franceses, seja dos nossos ilustres e desconhecidos brasileiros, pois ainda que Magalhães fosse um dos imortais da ABL, são poucos os ali agraciados que contam com uma representação de fato entre os leitores daqui. Neste discurso da vítima é ainda possível pensar no que diz Silva (2005) sobre a perda do poder político dos bacharéis liberais a partir do início do século XX e na transferência do poder da figura do bacharel para a do tecnocrata, configurando um outro momento da história. Ainda que seja somente uma sugestão da relação do discurso com a história não deixa de indicar que o papel da vítima – mesmo que já observado em Barbosa – seja um indício de perda de um poder real.

3.8. Discurso do ataque: alegorização¹⁴⁴

A partir da leitura de *J'accuse*, no capítulo inicial deste trabalho, o gênero carta aberta foi abordado tendo em vista suas características principais: a marca da ausência do receptor, a suspensão temporal entre o que se passou e o futuro esperado, a articulação entre dois universos sociais e a constituição de um mundo dual como explicitação de um conflito. Um outro texto encontrado na pesquisa, já mais distante dos acontecimentos do caso Dreyfus, é um homônimo de *J'accuse*, de Zola: “*Accuso!*”¹⁴⁵, de João Neves da

¹⁴⁴ No capítulo anterior, no tópico *Considerações Teóricas e Históricas*, tratou-se da alegorização dos personagens e da recorrência aos epítetos como características do melodrama (Davoine, 1976). Os efeitos seriam no melodrama, a generalização e a despersonalização, ambos simplificadores do contexto. Veremos aqui como o mesmo recurso funcionaria em um texto homônimo à *J'accuse*, assim como sugeriremos uma breve comparação com o mesmo recurso em Anatole France.

¹⁴⁵ Este texto foi encontrado na biblioteca do Supremo Tribunal Federal em Brasília. Há uma outra cópia também na biblioteca do Senado Federal. Tivemos acesso somente a uma parte do texto já que só foi permitida a fotocópia de até

Fontoura¹⁴⁶. Nele, Fontoura, dá o testemunho de sua participação em meio aos acontecimentos políticos relacionados ao golpe de 1930, liderado por Getúlio Vargas, desde seu apoio ao candidato gaúcho até a sua ruptura com a ditadura varguista e seu exílio na Argentina. Apesar de não tratar do caso Dreyfus como temática, insere-se como discurso no mesmo universo até aqui elaborado e tem a carta de Zola como inspiração explícita.

Se pensadas as características do gênero como estudado a partir da carta de Zola, parece que somente duas das quatro características permanecem aplicáveis: a marca da ausência do receptor¹⁴⁷ e a constituição de um mundo dual. Quanto a esta última, retornamos ao imaginário melodramático. Já quanto à ausência do receptor, apesar do autor em vários momentos afirmar estar prestando conta de seus atos aos seus “concidadãos”, o estilo de escrita – totalmente de acordo com o estilo bacharelesco estudado até aqui – impõe restrições para que haja uma verdadeira articulação entre dois universos sociais, assim como a ausência de uma perspectiva de futuro e transformação (como foi a anafórica conclusão de *J'accuse*), restringe a possibilidade de articulação entre passado e futuro.

Porém, apesar do distanciamento como gênero em relação à missiva francesa, a referência implícita à carta de Zola aparece logo na descrição dos primeiros acontecimentos:

“Não está longe o dia em que trace o perfil daquelles que se apoderaram, por obra da traição, da duplicidade e da hypocrisia, dos destinos do nosso infortunado paiz.”(Fontoura, 1933: 7)

Enquanto em *J'accuse*, Zola escreve:

“Eu abrevio, pois não esta aqui a maior parte, somente o resumo da história, cujas páginas ardentes serão um dia escritas em toda a sua extensão”

30% do conteúdo total.

¹⁴⁶ Segundo ocupante da Cadeira 2 (patrono: Álvares de Azevedo, fundador e antecessor: Coelho Neto, sucessor: Guimarães Rosa), João Neves da Fontoura (1887 – 1963) foi eleito em 19 de março de 1936. Advogado e político, teve grande atividade política, além de ter se dedicado também ao jornalismo. Foi líder da representação riograndense em 1929, da Aliança Liberal na Câmara dos Deputados e um dos líderes da Revolução de 30. Foi duas vezes nomeado como ministro das Relações Exteriores. Retirado da vida política, voltou ao jornalismo, publicou dois volumes de memórias “Borges de Medeiros e seu tempo” e “A Aliança Liberal e a Revolução de 30”. Informações retirada do site da Academia Brasileira de Letras: <http://www.academia.org.br/>.

¹⁴⁷ Apesar de suas 261 páginas, a referência explícita ao gênero carta aberta torna no mínimo ambígua a sua caracterização como livro.

Em ambos os trechos, existe a certeza de serem testemunhos do momento histórico antes de uma elucidação mais completa dos acontecimentos. Ainda que Zola fale das “*páginas ardentes*” enquanto Fontoura trata da traição, da duplicidade e da hipocrisia dos que se apoderaram dos destinos do país, o componente romanesco e folhetinesco não deixa de aparecer nos retratos de Getúlio Vargas, assim como fora a descrição de Paty de Clam por Zola:

Vargas: “*Dentro de sua psychologia labyrinthica desenrolava-se, como hoje, o mesmo drama terrível, em que as cenas de abulia se alternavam com as crises de ambição e do desespero, conduzindo-o, entre avanços e recuos, às attitudes mais contradictorias.*” (Fontoura, 1933:9)

Paty de Clam: “*Ele aparece como o espírito mais nebuloso, o mais complicado, assombrado por intrigas romanescas, deleitando-se com os ambientes de folhetim, documentos roubados, cartas anônimas, encontros em lugares desertos, mulheres misteriosas que espalham, na noite, provas esmagadoras*”

Seja na psicologia labiríntica de Vargas ou no estilo nebuloso de Paty de Clam, o que é enfatizado é a dramaticidade da situação e destes personagens. Componente este que não deixa de ser anunciado por Fontoura quando diz que: “*A Nação ignora, porém, ainda, em seus lances dramaticos, os dessous da ultima campanha presidencial no Brasil*”. Também a descrição dos obstáculos que enfrenta são típicos do universo melodramático: “*Sabe Deus quantos obstaculos tive, para isso, de vencer (...) ... travei duas batalhas, cada qual mais terrível*”. Até mesmo a imagem da catástrofe, tratada no capítulo anterior, pode ser vista no texto do político gaúcho: “*... o minuano soprava já o incendio. A tempestade fôra desencadeada e o ambiente vulcanico não permittia conter as forças desatadas*”.

Não nos alongaremos em demonstrar as semelhanças, que são muitas, entre *Accuso!* e *J'accuse*, mas é importante ressaltar que além das semelhanças com a carta de Zola, Fontoura o faz a partir do mesmo estilo bacharelesco que vimos investigando. Na sua junção entre uma imaginação melodramática e um estilo bacharelesco, mantém-se ainda difuso o mesmo tipo de discurso: um discurso do ataque com forte componente crítico, porém permeado pelo que até aqui se buscou retratar como melodrama bacharelesco. Ainda que não contemporâneo aos acontecimentos do caso Dreyfus, Fontoura retoma não somente

a referência a *J'accuse*, como o faz reproduzindo um estilo de escrita peculiar àquele tempo. O que nos leva a pensar que longe de se restringir somente a um momento histórico, o melodrama bacharelesco possui no seu aspecto difuso, uma permanência – ou poderíamos dizer um vício – a tentativa de simplificação do mundo associada a uma demonstração vazia de erudição na escolha dos termos e das orações.

Ainda outro aspecto merece consideração. Fontoura elabora a partir do mundo dual que constrói uma espécie de batalha de linguagem. A ênfase dada ao estilo dos seus e dos adversários só confirma a importância dada à forma do discurso, muito menos que ao conteúdo ou a uma verdade dos fatos constantemente ressaltada pelo autor. Ao seu inimigos, Fontoura atribui uma “*linguagem colorida*” enquanto aos seus, ele fala de uma “*significação exata*”, sem “*loqueza(loquacidade) vazia*”. Ainda do outro lado deste mundo dual, um de seus desafetos acusa Fontoura e seus aliados de serem “*lyricos e poetas*”. Esta batalha de estilos é retomada em diversos momentos deste longo texto.

Por fim, um último trecho de Fontoura, permite observar com mais clareza o grau de rebuscamento a que pode chegar o bacharelesco, tocando no limite numa espécie de alegorização. O trecho aparece logo no início da última parte do livro, intitulada “*Palavras Finaes*”:

“Recorrendo ao vocabulario fescenino, os jornaes do sr. Flores da Cunha esbofam-se em descrever-nos em Buenos Aires, como sybaritas regalados, tirando o ventre da miseria. Confesso, para infortúnio dos verrineiros, que não os li jamais¹⁴⁸. O éco das atordoadas vem, entretanto, dar aqui ás margens do Rio da Prata, como um rugido dos puritanos calvinistas, que lá, na abstinencia e no cilicio, prégam moral nos estylos de Frei Thomaz¹⁴⁹.”
(Fontoura, 1933: 255)

O trecho acima pode ser pensado como alegórico¹⁵⁰ em duas perspectivas: do

¹⁴⁸ Fescenino remete ao gênero de versos licenciosos da antiga Roma e pode significar simplesmente obsceno; o nome sybaritas é relativo aos habitantes de Sibaras (antiga Grécia, atual Itália), assim como caracteriza uma pessoa dada à indolência e à vida de prazeres; por fim, verrineiros diz respeito às verrinas, cada um dos discursos de Cícero contra Verres, caracteriza-se como uma censura ou uma crítica violenta. (HOLANDA, 1986)

¹⁴⁹ Ao que tudo indica, trata-se do padre franciscano e teólogo alemão frei Thomaz Borgmeirer (1892-1975), em nada relacionado aos puritanos calvinistas

¹⁵⁰ Pode haver uma confusão entre a sugestão de alegoria no trecho e a de “*hidden drama*”, de Brooks. Em Brooks, é

lado do leitor, a partir de uma sensação de incompatibilidade semântica; do escritor, pela busca de representação de uma idéia simples por meio de uma figuração mais rica que ajudaria a dissimular sua nudez¹⁵¹. Do lado do leitor, a junção de termos que fazem referência a outros contextos com a conjunção comparativa *como* possibilita a reconstrução do pensamento alegórico do autor. As idéias implicadas em “*como sybaritas regalados*” ou “*como um rugido dos puritanos calvinistas*” indicam uma oposição e uma ironia construídas a partir da simples rivalidade entre oponentes políticos. O efeito de ironia e oposição fica ainda mais explícito quando no parágrafo seguinte o autor afirma: “*tudo está certo como em certos espelhos bizarros, que reflectem as imagens ás avessas*”.

Do ponto de vista da construção do discurso, a complexificação do mesmo parte de uma causa e produz um duplo efeito. Na causa, a busca pela ornamentação de um discurso simples e dual. No que diz respeito aos efeitos, de um lado torna, de fato, o texto mais instigante, pois faz com que o leitor tenha que reconstruir seu significado banal, mas, de outro, incorre numa exacerbação do rebuscamento da linguagem bacharelesca, tornando ainda mais hermética sua compreensão e comprometendo ainda mais a já frágil relação entre público e leitor. Particularmente, no contexto brasileiro, como buscamos ver até aqui – e mesmo tratando-se de um período posterior – o distanciamento ainda maior entre um escritor bacharelesco e um público leitor reduzido e pouco letrado, pode sugerir não somente o aumento do fosso de distanciamento, como também um aumento de um outro tipo de distanciamento, da realidade. Na relação com o público, retomamos a problemática envolvida no estilo bacharelesco. No distanciamento do real, à imaginação melodramática (mas também a bacharelesca se pensarmos na metáfora do “*diorama artificioso*”). Trata-se aqui somente, ao que parece, de graus de afastamento entre as palavras e as coisas representadas, mas não, como poderia sugerir esta perspectiva alegórica, de uma nova elaboração formal que escapasse ao melodrama bacharelesco.

Este procedimento de alegorização encontra-se também no romance de Anatole France, *M. Bergeret à Paris*¹⁵², porém, o resultado vai além da construção de uma simples

como se existisse uma cortina que deve ser retirada para que a realidade oculta e superior apareça, aqui esta outra realidade é criada para dar ao discurso dual uma complexidade

¹⁵¹ Toda a concepção de alegoria, pensada como dispositivo retórico, foi retirada de Hansen (2006b)

¹⁵² Anatole France participa ativamente do caso Dreyfus e é o único escritor que publica, durante os acontecimentos do

relação de semelhança. France re-elabora o conflito entre dreyfusistas e anti-dreyfusistas¹⁵³ a partir de um texto, que o personagem principal, Sr. Bergeret, afirma ter sido escrito no século XV, que trata dos “*Trublions*”, espécie de ancestrais dos anti-dreyfusistas. Além do efeito bem sucedido de transplante da realidade dos acontecimentos na França, o autor cria um jogo de relações que ao leitor da época poderia oferecer uma espécie de dramatização da situação real. Não entraremos aqui numa análise mais detida do procedimento de France, porém, não há como deixar de notar as diferenças entre uma alegorização constitutiva de um outro universo dramático em France e uma alegorização restritiva em Fontoura, que se esgota naquele mesmo parágrafo.

Passemos, por fim, a um breve resumo dos últimos registros da recepção posteriores aos acontecimentos do caso Dreyfus e, na sequência, às formulações finais sobre o melodrama bacharelesco.

3.9. Considerações finais

Dois outros textos, que não constam nem na análise do melodramático (capítulo 2), nem do bacharelesco (capítulo 3), foram encontrados na pesquisa sobre a recepção do caso Dreyfus no Brasil. O primeiro é um livro do também advogado e gaúcho Itiberê de Moura [1950], intitulado *Dreyfus, Tom Mooney e Gaffrée: semelhanças entre processos*. O livro de Moura também pode ser lido como um retrato da permanência de um estilo bacharelesco e melodramático relacionado à recepção do caso Dreyfus no Brasil. O autor reúne neste livro os artigos que publica no jornal *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, nos quais compara três processos jurídicos: o caso Dreyfus, o processo do americano Tom Mooney e, por fim, o processo do médico gaúcho dr. Cândido Ganffrée, do qual Itiberê é advogado de defesa.

Brevemente e na medida das informações disponíveis¹⁵⁴, o caso de Tom Mooney passou-se em 1916, durante uma parada cívica em São Francisco, Califórnia, no meio da qual uma dinamite explode. O caso é investigado pelo procurador Charles Fikherth.

caso Dreyfus, romances inspirados nesta história. “*M. Bergeret à Paris*” é o último romance da série, “*Histoire Contemporaine*”

¹⁵³ Esta tradução foi usada na cronologia do caso (Anexo 2).

¹⁵⁴ A narrativa de Itiberê não tem uma ordem cronológica e descritiva coerente que permita restabelecer os acontecimentos

Como este último não dispunha de nenhuma pista, incumbe um detetive particular, Swanson, de praticar algumas diligências, resultando delas a prisão de alguns suspeitos, incluindo um maquinista chamado Edward Wolan. Na residência deste último o detetive encontra vários acessórios para fabricação de dinamite e grande quantidade de pólvora, juntamente com uma motocicleta pertencente a Tom Mooney. Como Mooney e sua mulher viajaram depois do atentado, um jornal logo publica que eles estariam implicados na explosão de Market Street, que haviam em seguida fugido da cidade e a polícia estava no seu encalço. Segundo Itiberê, Fickert já investira contra Mooney anteriormente pelo fato de Mooney ser um líder sindicalista e mineiro do Estado de Indiana. Fickert “*cria*”, então, uma versão que liga todas as pessoas até o momento suspeitadas e Tom Mooney é condenado à cadeira elétrica, pena comutada para prisão perpétua. A revisão do caso e a confirmação da inocência de Mooney só se daria a 7 de janeiro de 1938.

Enquanto o caso de Tom Mooney é brevemente narrado em dez páginas, o caso Dreyfus ocupa mais de 50 páginas e o caso Gaffrée, o mais longo, por volta 70 páginas. Resumidamente, o Dr. Gaffrée, médico cirurgião, é acusado de ter mandado matar o dr. Valter Aguiar, médico baiano, radiologista da Santa Casa de Bagé, onde ambos trabalhavam. Segundo a acusação, Gaffrée teria pago dois homens para matar o doutor Aguiar. A suspeita recai sobre o dr. Gaffrée devido a uma inimizade antiga entre os dois médicos e, segundo Itiberê, pela sugestão, ou seja, um conceito retirado de teorias psicológicas¹⁵⁵, ao qual Itiberê dedica particular atenção desde que reconta, reinterpretando, o caso Dreyfus. Tal como a ordenação do mundo em bons e maus, a tese da sugestão repete aqui uma tentativa de explicação teórica para uma situação desordenada ou sem controle. É o mesmo discurso hiperbólico e assertivo que o caracteriza.

É interessante, além disso, como a confiança na tese da sugestão isenta o autor de mostrar ao leitor que o réu era inocente. Pois, o leitor em nenhum momento poderia, somente ao ler o livro, ficar verdadeiramente convencido seja da inocência de Mooney, assim como da inocência de Gaffrée, somente pelas palavras de Itiberê. Esta é uma das grandes diferenças da carta de Zola: o aspecto de convencimento é falho pela retórica de

¹⁵⁵ O autor cita inúmeras vezes o psicólogo social francês Gustave Le Bon, particularmente a obra “*La psychologie des foules*” (1895)

empréstimo de Itiberê. Inclusive, se retomarmos aqui a idéia de texto primeiro e texto segundo, no texto “De Cortiço a Cortiço”, de Antonio Candido (1993), o livro de Itiberê seria somente um livro segundo em relação a *J'accuse*, cuja retórica tomaria de empréstimo somente o que se refere ao processo Dreyfus no estilo e narrativa característicos de uma estética melodramática e bacharelesca¹⁵⁶.

Um segundo registro posterior da recepção do caso Dreyfus por aqui é a peça intitulada “*Dreyfus, o novo Édipo*”, do baiano Remy de Sousa¹⁵⁷. Nesta peça¹⁵⁸, Sousa mistura os personagens do caso original com o defensor brasileiro, Rui Barbosa. De forma geral, a peça retoma os principais momentos do caso e, em paralelo, a multidão atua como personagem respondendo aos acontecimentos. O primeiro movimento mostra o encontro de Dreyfus com Paty de Clam, o anúncio público da traição e o primeiro julgamento com a condenação do capitão francês. Com exceção do terceiro movimento, todos os outros terminam com um diálogo entre Dreyfus e sua esposa Lucie, num tom bastante romântico.

¹⁵⁶ A princípio, pensei em fazer um paralelo entre a organização do livro de Itiberê e Anatole France, em função do fato de ambos terem sido organizados a partir de artigos publicados na imprensa. Porém, em função do curto tempo para a finalização do texto, optei somente por constatar a possível relação e apontar algumas breves reflexões nesta nota. “*M. Bergeret à Paris*” resulta de uma coletânea dos artigos publicados no jornal *L'Écho de Paris*. O personagem central, pode-se dizer uma espécie de alter-ego do autor, *dreyfusard* e arauto de um novo mundo, direciona a ação do livro e organiza a polaridade presente entre *dreyfusards* e *antidreyfusards*. Do outro lado, estão os “*Trublions*”, representação alegórica dos *antidreyfusards*. Apesar da organização do livro se dar pela presença do sr. Bergeret, do meio para o fim do livro, há uma fragilidade crescente na organização dos artigos selecionados, que parecem tratar somente dos acontecimentos do lado dos *antidreyfusards*. France deixa de lado uma organização centrada na figura do personagem central. É certo que France parece dar realmente mais importância neste momento à luta política do que ao trabalho como escritor. Uma entrevista concedida ao *Giornale d'Italia* de 24 de maio de 1903 mostra um pouco desta posição de France: “*Il [France] affirme au journaliste Domenico Oliva que l'actualité éclipses à ses yeux l'intérêt de la littérature et l'art contemporains*”. (Bancquart, 1991)

Também, no caso de Itiberê, a ênfase é dada à defesa de sua posição como advogado do dr. Gaffrée, muito mais do que a uma possível elaboração de sua escrita. Porém, ainda que France não tenha conseguido dar uma unidade equilibrada em todo o último romance da série “*Histoire Contemporaine*”, ele destaca a história real da sua recriação e o faz retomando-a nos recursos alegóricos como visto em relação ao texto de Fontoura. A importância é dada ao fator político de engajamento, mas a preocupação com uma idéia do todo permanece e, de certa forma, é resolvida. Em Itiberê não há nem mesmo uma preocupação com uma certa organização temporal dos eventos. Por exemplo, a figura de Ivens Pacheco, que no meio da história Itiberê afirma ter sido expulso do serviço público, é aquele que está constantemente à frente da acusação como “*artífice da obra de culpabilização de Gaffrée*”. É claro que não se pode deixar de levar em consideração o propósito dos autores. Enquanto France, apesar de claramente mais tomado pelos acontecimentos políticos, é um escritor reconhecido por sua obra literária, Itiberê é somente um advogado e, em nenhum momento, parece conceder a si mesmo o papel de literato. Porém, o que de alguma maneira parece óbvio, dado a peculiaridade de cada texto e de cada autor, pode ser também uma forma de perceber o universo simbólico a partir do qual o caso Dreyfus foi retomado no Brasil. Universo simbólico este que parece restringir o imaginário a um estilo particular de escrita e não ao seu potencial dramático

¹⁵⁷ Remy Pompílio Fernandes de Sousa (1932-?). Nascido na Bahia, formou-se em direito e filosofia pela Universidade Federal do estado. Com longa carreira como professor, exerceu também cargos políticos como diretor do Departamento de Educação Superior e de Cultura do Estado. Colaborou em jornais e revistas, particularmente em *A Tarde* (BA). (Menezes, 1978: 659)

¹⁵⁸ O documento foi encontrado na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, mas está disponível também no acervo da Biblioteca Nacional

O segundo movimento trata da descoberta da traição pelo coronel Picquart e sua tentativa de revisão. Na sequência, Souza transcreve um longo trecho das “*Cartas da Inglaterra*”, recitados pelo próprio autor, Rui Barbosa. Ao fim, aparece a denúncia do irmão do capitão degredado ao major Esterhazy¹⁵⁹ e, em seguida, Dreyfus e Lucie lêem as cartas que enviarão um para o outro. O terceiro movimento começa com o julgamento e a absolvição de Esterhazy, a leitura do trecho final de *J'accuse* pelo próprio Zola e ao final a verdade é revelada com a denúncia do irmão de Esterhazy e a morte do major Henrique (Henry). O movimento termina com o clamor de dreyfusistas e anti-dreyfusistas e com a ordem de retorno de Dreyfus da Ilha do Diabo. O último movimento fala do segundo julgamento no qual Dreyfus é condenado a dez anos de prisão pelas circunstâncias atenuantes, seguido do indulto presidencial. Ao final da peça, a reabilitação do capitão francês e a multidão que continua a gritar por justiça.

Um dos elementos que chama a atenção é a construção do personagem Dreyfus como uma figura muito mais ativa do que de fato mostram os registros do caso. Além disso, a presença da multidão como personagem sugerem que há uma concepção teatral que retoma ao coro grego. O próprio nome sugere esta aproximação, mas a referência ao Édipo só aparece ao final do texto, quando Dreyfus fala à esposa: “*Sabe, Lúcia, como o velho Édipo eu também tive de decifrar o meu enigma mas acabei sucumbindo ao meu destino. Se é isso que você chama ser herói ...*”. É somente esta a alusão a Édipo no texto. Muitas seriam as observações e as possíveis análises deste registro, assim como os textos de Fontoura e Itiberê. Porém, no caso particular da peça, fugiríamos do foco no estudo do melodrama bacharelesco. Inclusive, com o auxílio de algumas teorias do drama e mesmo do próprio estilo melodramático, seriam possíveis frutíferas comparações entre história real do caso e a história contada por Souza. Deixo a sugestão, entretanto, para futuras investigações com a transcrição da peça nos anexos.

Terminada esta pequena, mas imprescindível digressão, retomemos o melodrama bacharelesco. O nosso objetivo até aqui foi construir uma interpretação possível dos textos da recepção a partir dos elementos recorrentemente observados no estilo de escrita dos mesmos. Partindo do modo melodramático elaborado por Brooks (1995), foi

¹⁵⁹ Para maiores detalhes sobre os acontecimentos, ver Cronologia e Retratos (Anexos 2 e 3)

possível encontrar grande parte das características observadas nestes textos. Porém, como se tentou pensar neste capítulo, faltava ainda uma interpretação que desse conta de um estilo muito particular ao universo nacional, em grande medida pelo tipo de texto encontrado durante a pesquisa, muito distante dos gêneros literários tradicionais, mas nem por isso isentos de algum tipo de imaginação. Desta forma, podemos agora tratar das principais características do melodrama bacharelesco.

Primeiramente devedor da organização do mundo melodramático – na divisão entre bons e maus, nos recursos de significação excessiva, na presença difusa, nos quadros pictóricos ou no drama escondido –, o melodrama bacharelesco distancia-se de seu ponto de partida na medida que rompe com um compartilhamento entre escritor e público na complexificação de sua escrita. O compartilhamento no melodrama bacharelesco estaria restrito a um seletivo grupo que dispõe entre si um *ethos* comum. As referências rebuscadas, sejam elas ligadas às teorias científicas, ao imaginário romântico, aos lugares-comuns retóricos, à ironia ou à sátira, estiveram presentes em muitos dos trechos estudados. Em contraposição a isto, mas não em contradição, sugerimos uma busca de intimidade com o interlocutor seja do jornal, das crônicas ou das cartas. O melodrama bacharelesco poderia ser pensado, portanto, como uma dramatização formal, cujo imaginário parte de um mundo dual e integra no seu estilo de escrita, um rebuscamento e um desejo de estabelecer intimidade. Para Holanda (1995), no Brasil, um “*desejo de estabelecer intimidade*” caminha lado a lado com as palavras vistosas e os argumentos sedutores. A “*praga do bacharelismo*” residiria exatamente neste aspecto contraditório, porém integrado no caso brasileiro.

Ainda em comum com o modo melodramático, estaria o descolamento do real, o ideário das pessoas comuns e a cidade real de Rama (1985). A dupla operação semântica de controle da oralidade e de construção de um “*diorama artificioso*” elaborada a partir da cidade das Letras de Rama, também ajuda a explicar as origens do nosso bacharelismo. Tanto a transição rápida do ambiente rural para o urbano, mencionada também por Holanda, quanto a submissão das oralidades trazem à tona não somente a relação do imaginário e da escritura particular no Brasil, como se relacionam diretamente com o “*tableau vivant*” melodramático.

O grande diferencial entre o melodramático e o bacharelesco, portanto, está na frágil articulação com o público neste último. Mas o que poderia inviabilizar a junção destes dois imaginários parece realizar a operação inversa ao integrar sinais em oposição num mesmo contexto. A operação de integração ressoa nas origens de nosso caráter integrativo, no qual o estilo rebuscado convive com o simplismo de um mundo dual, do mesmo jeito que correntes de pensamento opostas encontraram um espaço de convivência aparentemente pacífica por aqui. Chegando ao limite da alegorização como sugerimos em Fontoura, este estilo permanece difuso em registros que vão desde o período monárquico no Brasil e não cessam de aparecer como uma espécie de vício de linguagem, escrita e falada, ainda no nosso tempo. Basta uma observação atenta para encontrar indícios do melodrama bacharelesco ainda hoje, até mesmo quando há um intuito implícito em evitá-lo. Até mesmo, porque tanto o modo melodramático como o bacharelesco estão relacionados a uma tentativa de estruturar o mundo, de organizar o caos em sociedades não mais estruturada hierarquicamente e sem laços em comum.

Há nos dois um distanciamento entre causa e efeito como propõe Brooks acerca do estilo melodramático: “*When the effect produced is no longer in relation with its cause, there is desorganization*” (Brooks, 1995: 117) [Quando o efeito produzido não tem mais relação com sua causa, reina a desorganização]. E a perda dos referenciais pode estar num país abalado por um processo jurídico (caso Dreyfus) ou em outro desestabilizado com importantes transformações políticas (incipiente República brasileira). Por fim, quando Brooks (1995) afirma que Gustave Flaubert aparece como iniciador da tradição moderna que mais conscientemente mostra uma alternativa ao melodramático, trata-se aí de um esforço em pensar a representação como um sistema textual – a manufatura da forma como o ato da escrita. Somente então seria possível fugir à tentação da simplificação ou do rebuscamento. Neste caminho, estariam na França, Gustave Flaubert e Marcel Proust, enquanto no Brasil, talvez vejamos este esforço explicitado somente na escrita de Guimarães Rosa.

Conclusão

Iniciei minha análise com o estudo da missiva de Émile Zola, *J'accuse*, propondo que sua inserção no contexto dos acontecimentos do caso Dreyfus poderia ser pensada como uma ruptura não somente simbólica, mas decisiva para a deflagração de um conflito aberto entre *dreyfusards* e *antidreyfusards*. Foi a partir desta referência inicial que a análise da recepção do caso no Brasil se encaminhou, primeiramente, nas similaridades entre os dois contextos – tendo como principal ferramenta teórica o estudo do estilo melodramático – para numa etapa seguinte, vislumbrar possíveis diferenças que permitissem distinguir algumas características particulares dos textos encontrados durante a pesquisa sobre a recepção do caso no Brasil.

No sentido das similaridades, portanto, o estilo melodramático da escrita pareceu preponderante. A separação entre bons e maus, o caráter hiperbólico da narrativa, uma situação e uma fraseologia grandiloqüentes e, principalmente uma virtude triunfante, representada em *J'accuse* como verdade e no texto da Revista do Brasil, de Cunha Mendes, novamente como virtude, resumem brevemente as características do modo de imaginação melodramática como pensada por Brooks (1995). É importante lembrar que a proposição deste estilo pelo autor advém exatamente de um incômodo diante da leitura de autores realistas. Esta sensação de incômodo foi também, no andamento desta pesquisa, o que me levou não somente ao modo melodramático como à proposição de um estilo bacharelesco. Não poderia deixar de observar ainda que esta sensação só foi possível sob a perspectiva de uma retomada, ou seja, a leitura dos realistas feita por Brooks e o incômodo neste ato só flagraram a fonte do mesmo pois foi operada muito tempo depois. Depois dos modernismos, surrealismos e pós-modernismos. Assim também, acredito ter se passado, em menor escala, neste estudo. À leitura dos textos encontrados na pesquisa, somaram-se as informações teóricas e conceituais dos estudos literários mais contemporâneos.

Foi o mesmo incômodo o ponto de partida para a proposição de um estilo bacharelesco a partir de uma linguagem difusa e partilhada em fins do século XIX no Brasil. Oriunda dos meios acadêmicos, particularmente das faculdades de direito, esta forma particular do falar e do escrever apareceram recorrentemente em grande parte dos

textos encontrados na pesquisa sobre a recepção do caso Dreyfus no Brasil. Como permanência difusa assemelha-se a uma espécie de “*vício da totalização*”, como observado por Brooks a partir do modo melodramático. No rastreamento de uma presença que ainda hoje deixa vestígios, o estilo bacharelesco não somente permitiu um direcionamento do incômodo inicial para uma possível fruição do texto, como uma compreensão mais aguçada do contexto de produção do periodismo da época. A “*praga do bacharelismo*” de Holanda (1995), assim como a constatação, baseada em Adorno (1988), de que a formação efetiva dos bacharéis advinha exatamente da atuação destes nos periódicos do período, permitiram uma entrada efetiva nos entremeios deste período histórico, movimento fundamental para se destacar de possíveis preconceitos e para pensar melhor a análise. Inclusive naquilo que este estilo influenciava a minha própria escrita, uma espécie de terapia do estilo *chez moi*.

Esta fruição estética de *J'accuse* e dos textos escolhidos da recepção a partir do exame do estilo melodramático assim como do bacharelesco tornou possível dois movimentos. De um lado uma re-descoberta das diversas facetas da missiva de Zola – cuja importância em certo momento da elaboração desta dissertação foi muitas vezes colocada em dúvida – e de outro, uma re-aproximação dos textos encontrados na recepção a partir de um olhar muito mais analítico do que incomodado. Tal como Brooks (1995) encontrara a fonte de seu incômodo em relação aos realistas na proposição do modo de imaginação melodramático, o estilo bacharelesco permitiu também detectar uma forma particular de lidar com um mundo em um momento de importantes transformações. Se a totalização melodramática possibilitara aos escritores uma espécie de visão simplificada e ao mesmo tempo amplificada de um mundo carente de significação totalizante, o distanciamento bacharelesco tornou viável o vislumbre de uma relação que se perpetua ainda entre escritor e leitor no Brasil. Enquanto na França os irmãos Goncourt reivindicavam antes mesmo dos acontecimentos do caso Dreyfus, um “*droit au roman*”, no sentido de democratização do acesso e aumento do público leitor¹⁶⁰, no Brasil do mesmo período o público leitor chegou

¹⁶⁰ Brooks (2005) trata deste aspecto de democratização e fala de alguns dados impressionantes do período se compararmos com o caso brasileiro: “*In France, where in 1820 about 25% of the population is literate, then by 1860s, 65%, and by the end of the century around 90%*” (Brooks, 2005: 12) [Na França, a população letrada era em 1820 de aproximadamente 25%, por volta de 1860, 65%, e em fins do século estava em torno de 90%].

mesmo a diminuir¹⁶¹.

Esta diferença fundamental entre melodramático e bacharelesco – no que concerne a uma aproximação com um público mais vasto – começou a se tornar mais relevante depois da elaboração da tabela no capítulo 2, que trata das ocorrências dos termos povo, massas e multidão. Muito em função das correntes de pensamento da época, era grande o debate no período em relação às influências principalmente do meio e da raça no meio social. Apesar da complexidade de definição dos termos, inclusive no que diz respeito às suas traduções, tentou-se mostrar um pouco as ambigüidades aí envolvidas. No Brasil, a quase ausência de ocorrência do termo público chamou a atenção. Enquanto tanto o povo como as massas apareciam ou no componente pueril do primeiro ou no caráter maléfico do segundo – de acordo, portanto, com as idéias vigentes e importadas mas com menos ambigüidades – o público, como leitor, mais ativo e participativo, não parecia ser ainda um componente relevante por aqui.

Apesar das diferenças entre melodramático e bacharelesco, a questão ainda residia na forma de integrá-los em um só conceito. E um aspecto particular pareceu relevante nesta junção: a inversão dos termos. Brooks (1995) opera uma adjetivação do substantivo melodrama com o objetivo de pensar a sua presença difusa nas obras de Honoré de Balzac e Henry James. Porém, na constituição do que se chamou aqui de melodrama bacharelesco, o primeiro retoma o seu caráter substantivo e é ainda adjetivado pelo bacharelesco. Além disso, integrávamos duas idéias com elementos em oposição a partir de uma diferença quanto à aproximação com o público. Quanto a esta última questão, falou-se já no último capítulo desta dissertação que uma das particularidades do bacharelesco é exatamente a integração entre elementos em oposição – entre intimidade e rebuscamento da linguagem observada a partir da análise das cartas. Portanto, integrar elementos em oposição condizia substancialmente com o elemento bacharelesco. Não se trata, portanto, de uma contradição que anula, mas sim de uma contradição constitutiva que reforça de certa maneira as características do melodrama bacharelesco.

Quanto ao deslocamento sintático dos termos e no sentido de pensar os dois modos de imaginação como um só, haveria necessariamente de se operar algum tipo de

¹⁶¹ Ver nota 105, capítulo 3.

ajustamento. Como o modo melodramático desenvolvido por Brooks advinha do universo teatral, pensou-se então como equivalente bacharelesco naquela elite intelectual citada como uma estufa – sem relações com o ambiente e a temperatura exterior – por Silvio Romero¹⁶². Na sua pouca relação com um público mais vasto, seria no “palco”, nesta espécie de estufa na qual vivia esta elite, que este imaginário seria compartilhado. Fazia sentido, portanto, pensar novamente no melodrama como organização moral e dual do mundo, a partir do qual estes “atores” acrescentariam uma forma própria no falar e no escrever distanciando-se de um público vasto por um lado, e por outro, introduzindo uma espécie de código de acesso ao mundo intelectualizado. Não gostaria de sugerir aqui, na constituição do conceito de melodrama bacharelesco, uma perspectiva maquiavélica de uma elite construindo para si um mundo particular. A proposição desta idéia visa muito mais vislumbrar, por meio de um estilo compartilhado, as limitações de nosso modo de imaginação, até mesmo porque, como apontara Sérgio Adorno, essa geração atuante em fins do século XIX tinha de fato uma intenção bastante positiva de pensar o seu tempo e também o futuro. Portanto, no melodrama bacharelesco, o substantivo melodrama poderia se pensado como uma organização do imaginário expresso a partir de um estilo de escrita qualificado como bacharelesco.

A relação que aparece entre alta e baixa cultura e que, no caso brasileiro, como visto nos textos aqui apresentados, apontam para uma questão relevante em relação ao público, também é, segundo Brooks (2005), um aspecto importante a partir do realismo na literatura. Na sua análise sobre a visão realista, Brooks fala da relação entre alta cultura e mercado de massas¹⁶³ particularmente nos escritores realistas europeus cuja obra pode ser: “*a social mobile form that can go popular, in an age of expanding readership, or upscale toward increasingly alienated artistic milieux, or in rare cases appeal to the whole population*” (Brooks, 2005: 15) [uma forma de mudança social que pode se direcionar ao popular, em uma época de expansão da leitura, ou se elevar rumo a um meio artístico cada vez mais

¹⁶² Ver citação na página 121, capítulo 3.

¹⁶³ Importante notar que Brooks alude aqui um aspecto novo na relação da alta cultura com um mercado de massa (*mass market*), diferente das esferas do povo e da multidão pensada até o presente momento.

alienado, que em raros casos atinge toda a população].

No caso brasileiro, é possível pensar que essa nova relação entre alta cultura e mercado de massas não transformou substancialmente o diálogo entre autores e público leitor – aqui pensado a partir da idéia do melodrama bacharelesco. A passagem de um público leitor para um mercado de massas por aqui parece não ter sido permeada por nenhum forte movimento do tipo do “*droit au roman*” nos modelos franceses. E esta deficiência do público leitor no período assim como certo pudor na exploração dramática do caso Dreyfus pela pena bacharelesca são possíveis razões para a ausência de obras literárias inspiradas nos acontecimentos na França – pelo menos no limite do que esta pesquisa conseguiu levantar.

Antes de passar a vislumbrar os caminhos possíveis de continuação dos estudos até aqui apresentados, resta ainda chamar a atenção para uma característica do presente trabalho. A proposição de um melodrama bacharelesco só foi possível a partir de um estudo de estilo, não se tratando propriamente de um estudo literário no sentido mais “clássico”, mas sim de um híbrido – como é o conceito – nos entremeios da literatura e da imprensa. Uma vez que iniciei meus estudos pela recepção nos jornais da época, caminho aqui – ainda em relação ao caso Dreyfus – num terreno que permeia a imprensa a partir de um imaginário que advém tanto da literatura (modo melodramático) como do periodismo (estilo bacharelesco). Restringi-me aqui ao estudo da “*dramatis personae*” do caso como sugerido por Arendt (1976).

Além disso, a leitura feita aqui – tanto da perspectiva melodramática de *J'accuse* e dos textos da recepção como da perspectiva bacharelesca de um estilo nacional – pode à princípio parecer artificiosa ou a-historicizada. Hays e Nikolopoulou (1996) fazem uma crítica semelhante à proposição do estilo melodramático de Peter Brooks¹⁶⁴. O problema é que esta crítica considera o estético como uma parte separada do histórico assim como da crítica, o que é bastante questionável. O estético não independe de sua relação com o mundo social. Além disso, é impossível desconsiderar que uma interpretação com o olhar de hoje (de momentos históricos distantes no tempo) não concentre um acúmulo de

¹⁶⁴ Ver nota 54, capítulo 2

informações que nos fazem ver autores como Émile Zola, por exemplo, de forma absolutamente diferente daquela de seus contemporâneos. O realismo de Zola parece-nos muito mais um retrato alegórico do que uma pretensa descrição da natureza visto por um temperamento, como pensou o escritor francês na sua proposição do romance experimental.

No que diz respeito a uma apreciação dos procedimentos romanescos de autores como France, Proust, du Gard e Zola, somente aponte algumas possíveis relações com a alegorização em *M. Bergeret à Paris*, de Anatole France. Porém, no intuito de continuar o caminho destes estudos, a análise destes autores parece fundamental. Ao tratar do futuro do realismo, Brooks (2005) parte de um conto de Jorge Luis Borges (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) no intuito de reler os escritores realistas não mais como representações totalizantes – às quais o autor associa à idéia de mitos – mas como percepções do que chama de “*as-if quality*” (qualidade do provável?). Do “*thing-ism*” (coisismo?) – como universo do mito – às representações totalizantes do “*as-if*”, Brooks propõe uma releitura dos realistas que passe por grande parte da teoria literária do século XX – pela desconfiança em relação à linguagem, pela análise psicanalítica e pelos movimentos artísticos de vanguarda.

A releitura dos romancistas da virada do século XX que tratam das relações entre processos legais (como o processo Dreyfus) e o romance é um dos caminhos possíveis, portanto, para o prosseguimento destes estudos. Esta relação entre direito e romance já foi tratada na introdução deste trabalho a partir da inspiração das “*causes célèbres*” para os melodramas. Mas além da relação se repetir durante todo o século XIX, Brooks aponta a causa desta proximidade na ansiedade burguesa em relação à sua identidade: “*Since law and criminology respond, in the nineteenth century to the same phenomena and problems as the novel does*” (Brooks, 2005: 225) [Visto que a lei e a criminologia respondem, no século dezenove ao mesmo fenômeno e problemas dos romances]. Esta mesma relação entre universo jurídico e romance – não mais em termos melodramáticos – pode sugerir então uma nova percepção surgida também no período. Percepção esta mais ligada aos limites do realismo e ao sentido da representação e que tratará cada vez mais do incipiente mercado de massas muito mais do que do público leitor como se pensou até aqui.

Bibliografia

Fontes primárias (corpo do texto):

AMARAL, Sylvino do. **Lettre**, Madri, 1/01/1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola

“*Anti-semitismo*”, **Estado de São Paulo**, 24 de janeiro de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445 Microfilme

“*Dreyfus e o Anti-semitismo na França*”. **Jornal do Commercio**, 16 de janeiro de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445 Microfilme

“*A questão Dreyfus*”. **Estado de São Paulo**, 16 de julho de 1899, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/0353, Microfilme

“*A Degradação de Dreyfus*”. **Estado de São Paulo**, 26 de janeiro de 1895, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/0344, Microfilme

BÔAVISTA, Albert. **Lettre**, Rio de Janeiro, 19/01/1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola

BOTELHO, Alvaro. **Lettre**, São Paulo, 23/02/1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola

CARVALHO, Maria Amalia Vaz. “*A victoria da justiça sobre a força*”. **Jornal do Commercio**, 08 de julho de 1899, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1450, Microfilme

CUNHA, Antonio Augusto Marinho da. **Lettre**, Rio de Janeiro, 23/02/1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola

DEMETRIO, D., “*Chronica*”, **Rua do Ouvidor**, Anno I, N. 18, Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1898. Arquivo Casa de Rui Barbosa, Rev. 77

DUSANTON, Lucien. **Lettre**, Rio Grande do Sul, 13/10/1901. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola

FALBEL, Nachman. “*Uma imigração de judeus em 1891*”. **Boletim Informativo 21**, ano V, novembro/2000. Arquivo Histórico Judaico Brasileiro

FONTOURA, João Neves. **Accuso!** Rio de Janeiro, 1933. Biblioteca do Supremo Tribunal Federal, loc: 981 F684 ACC

G. “*Sem Rumor*”, **Jornal do Commercio**, 13 de fevereiro de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445, Microfilme

G. “*Sem Rumor*”, **Jornal do Commercio**, 16 de janeiro de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445, Microfilme

G. “*Sem Rumor*”, **Jornal do Commercio**, 28 de novembro de 1897, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1444, Microfilme

G. “*Sem Rumor*”, **Jornal do Commercio**, 13 de fevereiro de 1898, p.1 Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445, Microfilme

GUIMARÃES, J. A. Dias de. **Lettre**, Rio de Janeiro, 9/04/1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola

MENDES, Cunha. “*Discurso pronunciado na Polytheama, em homenagem a Madame Lucie Dreyfus*”. **Revista do Brasil**, ano II, número VIII, jul-ago, 1898, ps. 305-309, Fundação Casa de Rui Barbosa, julho/2009, Rev.8

MOURA, Itiberê de. **Dreyfus, Tom Mooney, Gaffrée, semelhança entre processos**. Imprensa: Porto Alegre, Liv. do Globo [1950]

S/ assinatura. “*A Questão Dreyfus*”. *Revista Rua do Ouvidor*, Anno I, N. 20, p. 2, Rio de Janeiro, 24 de Setembro de 1898, REV 77

SÉGUIER, Jayme. “*Ver, Ouvir e Contar*”, *Jornal do Commercio*, 26 de novembro de 1897, p.1 Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1444, Microfilme

SÉGUIER, Jayme. “*Ver, Ouvir e Contar*”, *Jornal do Commercio*, 25 de dezembro de 1897, p.1 Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1444, Microfilme

SÉGUIER, Jayme. “*Ver, Ouvir e Contar*”, *Jornal do Commercio*, 03 de fevereiro de 1898, p.1 Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445, Microfilme

SÉGUIER, Jayme. “*Ver, Ouvir e Contar*”, *Jornal do Commercio*, 9 de fevereiro de 1898, p.1 Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445, Microfilme

SÉGUIER, Jayme. “*Ver, Ouvir e Contar*”, *Jornal do Commercio*, 24 de fevereiro de 1898, p.1 Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445, Microfilme

SILVA MARQUES. “*Não é dos nossos*”. *A Meridional* v.1, n.1-2, fev-abr/1899. Arquivo Casa de Rui Barbosa, Rev 26

SOUSA, Remy. **Dreyfus, o novo Édipo**. Bahia, 1971, Fundação Casa de Rui Barbosa, julho/2009, PDI 4529

RUCH, Gastão. “*A Questão Dreyfus*”. *Revista Rua do Ouvidor*, Anno I, N. 19, p. 3-4 .Rio de Janeiro, 17 de Setembro de 1898, REV 77

TRAVASSOS, Onofre José. **Lettre**, Rio de Janeiro, 1898. Private Collection, Gif-sur-Yvette, France: Collection Dr. Francois Emile Zola

Fontes primárias Anexo 2 (ordem cronológica):

Jornal do Commercio, 10 de janeiro de 1895, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1433, Microfilme

Estado de São Paulo, 03 de fevereiro de 1895, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/0344, Microfilme

Jornal do Commercio, 25 de novembro de 1897, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/0349, Microfilme

Jornal do Commercio, 01 de dezembro de 1897, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1444, Microfilme

Jornal do Commercio, 17 de dezembro de 1897, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1444, Microfilme

Estado de São Paulo, 16 de julho de 1897, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/0349, Microfilme

Estado de São Paulo, 07 de dezembro de 1897, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/0349, Microfilme

Estado de São Paulo, 09 de dezembro de 1897, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/0349, Microfilme

Jornal do Commercio, 28 de fevereiro de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1445, Microfilme

Jornal do Brasil, 12 de março de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/3463, Microfilme

Jornal do Commercio, 15 de julho de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1446, Microfilme

Jornal do Commercio, 18 de julho de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1447, Microfilme

Jornal do Commercio, 11 de agosto de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1447, Microfilme

Jornal do Commercio, 17 de agosto de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1447, Microfilme

Jornal do Commercio, 24 de agosto de 1898, Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp, MR/1447, Microfilme

Fontes secundárias:

- ADORNO, Sérgio. “*Profissionalização da política e o bacharelismo liberal*”. IN **Os Aprendizes do Poder: O Bacharelismo Liberal na Política Brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988
- ARENDT, Hannah. “*The Dreyfus Affair*”, IN: ARENDT, Hannah. **The Origins of Totalitarianism**. San Diego/New York/London: Harvest Book, 1976
- AUERBACH, Erich. “*Germinie Lacerteux*”. IN **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1946
- _____. “*La cour et la ville*”. IN AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007
- AUSTIN, J.L. **How to do things with words**. Massachusetts: Harvard University Press, 1977
- BANCQUART, Marie-Claire. “*Introduction*”. IN FRANCE, Anatole. **Oeuvre**, vol III. Paris: Éditions Gallimard, 1991
- BARBÉRIS, Pierre. “*Une mythe intellectuel: l’affaire Dreyfus. Lecture de J’accuse*”. In: **Elseneur** 5, mars 1988. Centre de Publications de l’Université de Caen
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a
- _____. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos**. Tradução de Mario Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2004b
- BENTLEY, Eric. “*Melodrama*”, IN BENTLEY, Eric. **The Life of the Drama**. New York: Atheneum, 1975
- BOSI, Alfredo. “*O positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração*”. IN PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Do positivismo à desconstrução: idéias francesas na América**. São Paulo: Edusp, 2004
- _____. “*As letras na Primeira República*” IN FAUSTO, Boris. (org). **Historia Geral da Civilização brasileira**. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1977
- BREDIN, Jean-Denis. **O Caso Dreyfus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven/London: Yale University Press, 1995
- _____. **Realist Vision**. New Haven & London: Yale University Press, 2005
- CAHM, Eric. “*Zola, l’affaire Dreyfus et le opinion américaine en 1898*”. **Excavatio**, vol. XIII, 2000, pp. 13-24
- CALHEIROS, Pedro. “*L’impacte de l’affaire Dreyfus au Brésil e au Portugal*”. **Actas do colóquio Portugal, Brésil, France**. Paris: Fund. Gulbenkian, 1988
- CAMPOS, Regina Salgado. “*La réception de l’affaire Dreyfus au Brésil*”. **Excavatio**, vol XX, nº 1-2, 2005, p. 274-285
- _____. “*Anatole France nos anos 40*”, IN NITRINI, Sandra (org). **Aquém e Além mar: relações culturais Brasil e França**. São Paulo: Editora Hucitec, 2000
- CANDIDO, Antonio. “*A vida ao rés-do-chão*”, IN CANDIDO, Antonio [et.al.] **A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992
- _____. “*De cortiço a cortiço*”, In **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993
- _____. “*Introdução*”, In HOLANDA, Sérgio Buarque. “*Novos Tempos*”. IN HOLANDA,

- Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- CARELLI, Mario. “*Colonização pelas idéias*”. IN CARELLI, Mario. **Culturas cruzadas: intercâmbios culturais entre França e Brasil**. São Paulo: Papirus, 1994
- CHARLE, Christophe. “*Champ littéraire et champ du pouvoir: les écrivains et l’affaire Dreyfus*” **Annales - Histoire, Sciences Sociales**, Année 1977, volume 32, número 2, p. 240-264
- COOPER, Barbara T. “*The return of Martin Guerre in an early nineteenth century french melodrama*”. IN HAYS, Michael & NIKOLOPOULOU, Anastasia. **Melodrama: the Cultural Emergence of a Genre**. New York: St. Martin’s Press, 1996
- COSTA, Leila de Aguiar. “*A ilusão da imagem: a écfrase, da Antigüidade ao século XX*”. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 82-84, setembro/novembro 2006
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante (orgs). **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. Volume 2. Rio de Janeiro: FAE, 1989
- DABOUIS, Élise & GINIÈS, Nathalie (org). **Émile Zola: J’accuse!**. Paris: Éditions Gallimard, 2003
- DAVOINE, Jean Paul. “*L’Éphithète mélodramatique*”. **Revue des Sciences Humaines**, nº 162, Tome XLX, avril-juin 1976, p. 183-192
- DINES, Alberto (org). “**O interminável Século Dreyfus**”. IN DREYFUS, Alfred. **Diários completos do capitão Dreyfus**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995
- DINIZ, Almachio. “*Valentim Magalhães*”. In DINIZ, Almachio. **Zoilos e Esthetas** (Figuras literarias). Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores, 1908, p.126-131
- DU GARD, Roger Martin. **Jean Barois**. Paris: Gallimard, 2003
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003
- FRANTZ, Pierre. “*L’espace dramatique de La Brouette du Vinaigrier à Coelina*”. **Revue des Sciences Humaines**, nº 162, Tome XLX, avril-juin 1976, p. 151-162
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “*Morte da memória, memória da morte*”. IN GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997
- GRASSI, Marie-Clair. *Lire l’Epistolaire*. Paris: Armand Colin, 2005
- GUIMARÃES, Helio Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2004
- GUINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício**. São Paulo: Cia das Letras, 2007
- HANSEN, João Adolfo. “*Categorias epidíticas da ekphrasis*”. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85-105, setembro/novembro 2006a
- _____. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006b
- HAYS, Michael & NIKOLOPOULOU (ed.), Anastasia. “*Introduction*”. IN HAYS, & NIKOLOPOULOU (ed.). **Melodrama: the Cultural Emergence of a Genre**. New York: St. Martin’s Press, 1996
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Co-editor: J.E.M.M. Editores. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986
- HOLANDA, Sérgio Buarque. “*Novos Tempos*”. IN HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 26ª ed.

JAKOBSON, Roman & HALLE, Moris. “*The metaphoric and metonymic poles*” IN **Fundamentals of language**. Netherlands, The Hague: Mouton & Co, 1975, 3ª ed

JUNQUEIRA, Eliane Botelho. “*O Bacharel de Direito no século XIX: Herói ou anti-herói?*”. **Luso-Brazilian Review**, XXXIV, 1997, pp. 77-93

KRISTEVA, Julia. “*Le Geste, Pratique ou Communication?*”. **Langages**, juin 1968

LAZARE, Bernard. **Une erreur Judiciaire, l’Affaire Dreyfus**. Paris: Éditions Allia, 1993, établie par Philippe Oriol

LONZI, Lidia. “*Anaphore et récit*”. **Communicatons**, nº16, 1970

MEDINA, João. “*O caso Dreyfus em Portugal*”. **Revista da Faculdade de Letras**, nº 16/17, pps 117 – 231. Universidade de Lisboa, 1994

MENEZES, Raimundo. **Dicionário Literário Brasileiro**. Prefácio Antonio Candido, apresentação José Aderaldo Castello, 2ª edição. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978

MEYER, Marlise. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

MITTERAND, Henri. **Zola, l’histoire et la fiction**. Paris: PUF, 1990

PAGÈS, Alain. “*La Rhetoric de J’Accuse*”. IN MILLOT, Hélène & SAMINDAYAR-PERRIN, Saint-Etienne (orgs). **Spectacles de la parole**. Éditions des Cahiers intempestifs, 2003. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=187352> Acessado em: 20/02/2008

_____. “*Le Discours argumentatif de J’accuse*”. **Cahiers trimestriels** nº151, 2000. p. 23-30. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=187378>, Acessado: 20/02/2008

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “*Galofilia e galofobia na cultura brasileira*”. IN PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos no naturalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

PRZYBOS, Julia. **L’Entreprise Mélodramatique**. Paris: Librairie José Corti, 1987

RAMA, Angel. “*A cidade modernizada*”. IN RAMA, Angel. **A Cidade das Letras**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 1976

SADCOVITZ, Sarah Lerner. **Carta do Exílio Rui Barbosa e o processo do capitão Dreyfus**. Dissertação de Mestrado, UERJ, março de 2001 (mimeo)

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. “*A Práxis Liberal no Brasil: Propostas para Reflexão e Pesquisa*”. IN SANTOS, Wanderley Guilherme dos. **Ordem burguesa e liberalismo político**. São Paulo: Duas Cidades, 1978

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2000

SCHMITZ, Dietmar. “*La théorie de l’art epistolaire et de la conversation dans la tradition latine et néolatine*” IN BRAY, B STROSETZKI, C. **Art de la lettre, Art de la conversation à l’époque classique en France**. Actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre, 1991

SENNA, Homero. **Uma voz contra a injustiça: Rui Barbosa e o caso Dreyfus**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004

SENNET, Richard. “*O Caso Dreyfus: Gemeinschaft Destrutiva*”, IN SENNET, Richard. **O declínio do homem público – as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

SILVA, Wilton C. L. . “*Os guardiões da linguagem e da política: o bacharelismo na República Velha*”. **Justiça & História**, Porto Alegre (RS), v. 5, n. 10, 2005.

SODRE, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977

- _____. **O Naturalismo no Brasil**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992
- SULEIMAN, Susan Rubin. “*Passion/Fiction: l’Affaire Dreyfus et le Roman*”. In: **Littérature** n° 71, octobre/1988, p. 90/91
- THOMASSEAU, Jean Marie. “*Le mélodrame et la censure sous le Premier Empire et la Restauration*”. **Revue des Sciences Humaines**, n° 162, Tome XLX, avril-juin 1976, p. 171-182
- TORRES, Eduardo Cintra. “*A multidão religiosa de Lourdes em Zola e Huysmans*”. **Análise Social**, vol XLII (184), 2007, p. 733-755
- TROYAT, Henri. **Zola**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994. Tradução de Maria das Graças L. M. do Amaral
- TYNIA NOV, J. “*A noção de construção*”, In: TODOROV, T (apres). **Teoria da Literatura I: textos dos formalistas russos**. Lisboa: Edições 70, 1999
- UBERSFELD, Anne. “*Les bons et le méchant*”. **Revue des Sciences Humaines**, n° 162, Tome XLX, avril-juin 1976, p. 193-203
- VOLTAIRE. “*História resumida da morte de Jean Calas*”. IN VOLTAIRE. **Tratado sobre a tolerância: a propósito da morte de Jean Calas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- WINOCK, Michel (org.). **L’affaire Dreyfus**. L’histoire, Paris, Seuil, 1998
- ZOLA, Émile. **L’Affaire Dreyfus: La Vérité en Marche**. Cronologia e prefácio de Colette Becker. Paris: Garnier-Flammarion, 1969
- _____. **A Batalha do Impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989
- _____. **Do romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995
- _____. **Au Bonheur des Dames**. Paris: librairie générale française, 1998

Anexos

Anexo 1 – Tradução de *J'accuse*¹⁶⁵

¹⁶⁵ Tradução anotada apresentada em monografia de graduação em jornalismo na Faculdade de Campinas

13 Janvier 1898

J'ACCUSE... !

Lettre au President dela Republique

Lettre a M. Felix Faure
Président de la République

Monsieur le Président,

Me permettez-vous, dans ma gratitude pour le bienveillant accueil que vous m'avez fait un jour, d'avoir le souci de votre juste gloire et de vous dire que votre étoile, si heureuse jusqu'ici, est menacée de la plus honteuse, de la plus ineffaçable des taches ?

Vous êtes sorti sain et sauf des basses calomnies, vous avez conquis les coeurs. Vous apparaissez rayonnant dans l'apothéose de cette fête patriotique que l'alliance russe a été pour la France, et vous vous préparez à présider au solennel triomphe de notre Exposition universelle, qui couronnera notre grand siècle de travail, de vérité et de liberté. Mais quelle tache de boue sur votre nom - j'allais dire sur votre règne - que cette abominable affaire Dreyfus ! Un conseil de guerre vient, par ordre, d'oser acquitter un Esterhazy, soufflet suprême à toute vérité, à toute justice. Et c'est fini, la France a sur la joue cette souillure, l'histoire écrira que c'est sous votre présidence qu'un tel crime social a pu être commis.

Puisqu'ils ont osé, j'oserai aussi, moi. La vérité, je la dirai, car j'ai promis de la dire, si la justice, régulièrement saisie, ne la faisait pas, pleine et entière. Mon devoir est de parler, je ne veux pas être complice. Mes nuits seraient hantées par le spectre de l'innocent qui expie là-bas, dans la plus affreuse des tortures, un crime qu'il n'a pas commis.

Et c'est à vous, monsieur le Président, que je la crierai, cette vérité, de toute la force de ma révolte d'honnête homme. Pour votre honneur, je suis convaincu que vous l'ignorez. Et à qui donc dénoncerai-je la tourbe malfaisante des vrais coupables, si ce n'est à vous, le premier magistrat du pays ?

* *

13 de janeiro de 1898

EU ACUSO... !
Carta ao Presidente da República

Carta ao Sr. Felix Faure*

Presidente da República Francesa

Senhor Presidente,

Permita-me, diante da minha gratidão pela generosa acolhida um dia a mim concedida¹, preocupar-me com sua justa glória e dizer-lhe que sua estrela, tão próspera até agora, está ameaçada pela mais vergonhosa, pela mais indelével das manchas?

O senhor saiu são e salvo de calúnias vis², conquistou corações. Aparece radiante na apoteose desta festa patriótica que a aliança russa³ foi para a França, e prepara-se para presidir o solene triunfo de nossa Exposição Universal⁴, que coroará nosso grande século de trabalho, de verdade e de liberdade. Mas que mancha de degradação sobre o seu nome – ia dizendo, sobre seu reino – é esse abominável caso Dreyfus! Cumprindo ordens, um conselho de guerra atreve-se a absolver um Esterhazy⁵, afronta suprema a toda verdade, a toda justiça. Agora está feito, a França traz consigo essa nódoa, a história escreverá que foi sob o seu governo que um crime social como esse pôde ser cometido.

Uma vez que eles ousaram, também ousarei. A verdade, eu a direi, pois prometi dizê-la, se a justiça, regularmente no encargo, não esclarecesse tudo, plena e integralmente. Meu dever é falar, não quero ser cúmplice. Minhas noites seriam assombradas pelo espectro do inocente que expia, lá longe, na mais terrível das torturas, por um crime que não cometeu.

E é ao senhor Presidente, que clamarei esta verdade, com toda a força de minha revolta de homem honesto. Pela sua honra, estou convencido que o senhor a ignora. E a quem, então, eu denunciaria o bando perverso dos verdadeiros culpados, se não ao senhor, o primeiro magistrado do país?

* * *

* Presidente eleito em 17 de janeiro de 1895

¹ Este encontro deu-se onze meses antes. Com intenção de atribuir a Legião de honra a Georges Charpentier, Zola obteve uma audiência com o presidente em 15 de fevereiro de 1897. Ver ZOLA, Émile. *Correspondance*, tome IX

² Alusão a uma campanha da imprensa, na qual o jornalista Édouard Drumond, em *La Libre Parole*, denuncia, injustamente, o sogro de Félix Faure, Belluot. Em um artigo no *Figaro*, em 24 de dezembro de 1895, Zola toma a defesa de Faure. *Correspondance*, tome IX

³ Enquanto a Alemanha aliava-se ao Império Austríaco contra a Rússia, esta última iniciou um acordo secreto com a França em 1893-4. A aliança foi simbolicamente efetivada em 1896 quando o Czar visitou Paris (N. do T.)

⁴ Foram quatro as Exposições Universais no século XIX na França: 1855, 1867, 1889, 1900. O autor está se referindo à última. Em *Exposições Universais*, a autora Sandra Pesavento fala das exposições como “verdadeiros espetáculos de modernidade”, marcos da consolidação do estilo de vida burguês. (N. do T.)

⁵ Ferdinand Walsin Esterrhazy é o verdadeiro traidor. É acusado em formalmente em 1897 pelo irmão de Alfred Dreyfus, Mathieu Dreyfus. É absolvido em 1898 e 2 dias depois, Zola publica a presente carta (N. do T.)

La vérité d'abord sur le procès et sur la condamnation de Dreyfus.

Un homme néfaste a tout mené, a tout fait, c'est le colonel du Paty de Clam, alors simple commandant. Il est l'affaire Dreyfus tout entière, on ne la connaîtra que lorsqu'une enquête loyale aura établi nettement ses actes et ses responsabilités. Il apparaît comme l'esprit le plus fumeux, le plus compliqué, hanté d'intrigues romanesques, se complaisant aux moyens des romans-feuilletons, les papiers volés, les lettres anonymes, les rendez-vous dans les endroits déserts, les femmes mystérieuses qui colportent, de nuit, des preuves accablantes. C'est lui qui imagina de dicter le bordereau à Dreyfus; c'est lui qui rêva de l'étudier dans une pièce entièrement revêtue de glaces; c'est lui que le commandant Forzinetti nous représente armé d'une lanterne sourde, voulant se faire introduire près de l'accusé endormi, pour projeter sur son visage un brusque flot de lumière et surprendre ainsi son crime, dans l'émoi du réveil. Et je n'ai pas à tout dire, qu'on cherche, on trouvera. Je déclare simplement que le commandant du Paty de Clam, chargé d'instruire l'affaire Dreyfus, comme officier judiciaire, est, dans l'ordre des dates et des responsabilités, le premier coupable de l'effroyable erreur judiciaire qui a été commise.

Le bordereau était depuis quelque temps déjà entre les mains du colonel Sandherr, directeur du bureau des renseignements, mort depuis de paralysie générale. Des "fuites" avaient lieu, des papiers disparaissaient, comme il en disparaît aujourd'hui encore; et l'auteur du bordereau était recherché, lorsqu'un a priori se fit peu à peu que cet auteur ne pouvait être qu'un officier de l'état-major, et un officier d'artillerie: double erreur manifeste, qui montre avec quel esprit superficiel on avait étudié ce bordereau, car un examen raisonné démontre qu'il ne pouvait s'agir que d'un officier de troupe. On cherchait donc dans la maison, on examinait les écritures, c'était comme une affaire de famille, un traître à surprendre dans les bureaux mêmes, pour l'en expulser. Et, sans que je veuille refaire ici une histoire connue en partie, le commandant du Paty de Clam entre en scène, dès qu'un premier soupçon tombe sur Dreyfus. A partir de ce moment, c'est lui qui a inventé Dreyfus, l'affaire

Primeiramente a verdade sobre o processo e a condenação de Dreyfus.

Um homem nefasto a tudo conduziu, tudo fez: o coronel du Paty de Clam⁶, então simples comandante. Ele é todo o caso Dreyfus, e a verdade só será conhecida quando uma investigação leal tiver estabelecido abertamente seus atos e responsabilidades. Ele aparece como o espírito mais nebuloso, o mais complicado, assombrado por intrigas romanescas, deleitando-se com os ambientes de folhetim, documentos roubados, cartas anônimas, encontros em lugares desertos, mulheres misteriosas que propagam, na noite, provas esmagadoras. Foi ele quem imaginou ditar o *bordereau*⁷ a Dreyfus; foi ele quem sonhou estudá-lo dentro de uma sala inteiramente revestida de espelhos; foi ele quem o comandante Fornizetti⁸ representou armado com uma lanterna de furta-fogo⁹, desejando ser levado à presença do acusado adormecido, para projetar sobre seu rosto um brusco jorro de luz e assim surpreender a confissão do seu crime na emoção do despertar. E eu não disse tudo, procurem que hão de encontrar. Eu declaro simplesmente que o comandante du Paty de Clam, responsável pela instrução do caso Dreyfus, como oficial judiciário, é, na ordem das datas e responsabilidades, o maior culpado pelo terrível erro judiciário que foi cometido.

O *bordereau* estava, já há algum tempo, nas mãos do coronel Sandherr, diretor do departamento de informações, que veio então a morrer de paralisia geral. Havia “sumiços”, papéis desapareciam, como desaparecem ainda hoje. O autor do *bordereau* era então procurado, quando um *a priori* se firmou, pouco a pouco, de que esse autor não poderia ser outro senão um oficial do estado-maior, e um oficial da artilharia: duplo erro manifesto, que mostra o espírito superficial com que este *bordereau* fora estudado, pois um exame razoável demonstra que só poderia se tratar de um oficial da tropa. Procurava-se então dentro da casa, examinavam-se as escrituras, era como um caso de família, um traidor para surpreender dentro da própria instituição, para dali expulsá-lo. E, sem que eu queira refazer aqui uma história conhecida em parte, o comandante du Paty de Clam entra em cena, assim que uma primeira suspeita recai sobre Dreyfus. A partir desse momento, foi ele quem inventou Dreyfus, o caso

⁶ Comandante Armand du Paty de Clam, encarregado das primeiras instruções (N. do T.)

⁷ Segundo Vicent Duclert, autor de *L'affaire Dreyfus*, o *bordereau* é uma carta, frente e verso, endereçada ao tenente-coronel Maximilien von Schwartzkoppen, de Berlim, anunciando o envio de vários documentos relativos ao Exército francês. A manutenção do termo no original busca resguardar o seu valor simbólico para o caso (N. do T.)

⁸ Ferdinand Fornizetti, Diretor da prisão *Cherche-Midi*, em Paris, onde Dreyfus foi preso em 1894 (N. do T.)

⁹ Tipo de lanterna, com a qual o portador pode ver sem ser visto. É vale ressaltar que o termo *lanterne*, no original, traduzido como lanterna, no português, também possui o sentido figurado de “contos tolos, mentiras, o que pode possibilitar um jogo de alusões entre o instrumento e as características do coronel du Paty de Clam (N. do T.)

devient son affaire, il se fait fort de confondre le traître, de l'amener à des aveux complets. Il y a bien le ministre de la guerre, le général Mercier, dont l'intelligence semble médiocre; il y a bien le chef de l'état-major, le général de Boisdeffre, qui paraît avoir cédé à sa passion cléricale, et le sous-chef de l'état-major, le général Gonse, dont la conscience a pu s'accommoder de beaucoup de choses. Mais, au fond, il n'y a d'abord que le commandant du Paty de Clam, qui les mène tous, qui les hypnotise, car il s'occupe aussi de spiritisme, d'occultisme, il converse avec les esprits. On ne croira jamais les expériences auxquelles il a soumis le malheureux Dreyfus, les pièges dans lesquels il a voulu le faire tomber, les enquêtes folles, les imaginations monstrueuses, toute une démente torture.

Ah ! cette première affaire, elle est un cauchemar, pour qui la connaît dans ses détails vrais ! Le commandant du Paty de Clam arrête Dreyfus, le met au secret. Il court chez madame Dreyfus, la terrorise, lui dit que, si elle parle, son mari est perdu. Pendant ce temps, le malheureux s'arrachait la chair, hurlait son innocence. Et l'instruction a été faite ainsi, comme dans une chronique du quinzième siècle, au milieu du mystère, avec une complication d'expédients farouches, tout cela basé sur une seule charge enfantine, ce bordereau imbécile, qui n'était pas seulement une trahison vulgaire, qui était aussi la plus impudente des escroqueries, car les fameux secrets livrés se trouvaient presque tous sans valeur. Si j'insiste, c'est que l'oeuf est ici, d'où va sortir plus tard le vrai crime, l'épouvantable déni de justice dont la France est malade. Je voudrais faire toucher du doigt comment l'erreur judiciaire a pu être possible, comment elle est née des machinations du commandant du Paty de Clam, comment le général Mercier, les généraux de Boisdeffre et Gonse ont pu s'y laisser prendre, engager peu à peu leur responsabilité dans cette erreur, qu'ils ont cru devoir, plus tard, imposer comme la vérité sainte, une vérité qui ne se discute même pas. Au début, il n'y a donc, de leur part, que de l'incurie et de l'inintelligence. Tout au plus, les sent-on céder aux passions religieuses du milieu et aux préjugés de l'esprit de corps. Ils ont laissé faire la sottise.

torna-se seu caso, ele se sente forte para confundir o traidor, para induzi-lo até sua completa confissão. Há ainda o ministro da guerra, o general Mercier, cuja inteligência parece medíocre; há também o chefe do estado-maior; o general de Boisdeffre, que parece ter cedido à sua paixão clerical, e o subchefe do estado-maior, o general Gonse, cuja consciência tem se acomodado a muitas coisas. Mas, no fundo, não existe ninguém a não ser o comandante du Paty de Clam, que conduziu a todos, que os hipnotizou, pois ele se ocupa também do espiritismo e das ciências ocultas, ele conversa com os espíritos. Não poderemos nunca acreditar nas experiências as quais ele submeteu o infeliz Dreyfus, nas armadilhas nas quais ele procurou fazê-lo cair; nas suas imaginações monstruosas, toda uma demência torturante¹⁰.

Ah! Este primeiro caso, ele é um pesadelo para quem o conhece nos seus verdadeiros detalhes! O comandante du Paty de Clam prende Dreyfus, coloca-o incomunicável. Corre à casa da senhora Dreyfus, aterroriza-a, diz-lhe que se ela revelar algo, seu marido estará perdido. Enquanto isso, o infeliz arrancava seus cabelos, gritando sua inocência. E instrução foi feita assim, como em uma crônica do século XV, envolto em mistério, com uma miríade de recursos ilícitos, tudo isso firmado sobre uma única acusação infantil, este bordereau imbecil, que não era somente uma traição vulgar, mas também a mais vergonhosa das fraudes, visto que os famosos segredos, quando apresentados, verificaram-se quase todos sem valor. Se eu insisto, é porque o germe está aqui, de onde vai surgir, mais tarde, o verdadeiro crime, a espantosa negação de justiça da qual a França padece. Gostaria de tornar palpável como esse erro jurídico pôde ser cometido, como ele nasceu das maquinações do comandante du Paty de Clam, como o general Mercier, os generais de Boisdeffre e Gonse puderam aderir a tudo isso, responsabilizando-se, pouco a pouco, por esse erro, que mais tarde julgaram dever impor como uma verdade santa, uma verdade inquestionável. No início, não há nada, da parte deles, senão incúria e ininteligência. Quando muito, eles se deixaram levar pelas paixões religiosas do meio e pelos preconceitos do espírito de corporativismo. Eles permitiram que a tolice fosse feita.

¹⁰ Na análise da carta, Zola superestima a atuação de du Paty de Clam. De fato, ele deve grande parte das informações a Bernard-Lazare, em cuja última brochura, publicada em meados de janeiro, acusa muito fortemente o comandante. Zola esquece-se, por exemplo, de citar a participação decisiva do comandante Henry, Hubert Joseph Henry (N. do T.)

Mais voici Dreyfus devant le conseil de guerre. Le huis clos le plus absolu est exigé. Un traître aurait ouvert la frontière à l'ennemi, pour conduire l'empereur allemand jusqu'à Notre-Dame, qu'on ne prendrait pas des mesures de silence et de mystère plus étroites. La nation est frappée de stupeur, on chuchote des faits terribles, de ces trahisons monstrueuses qui indignent l'Histoire, et naturellement la nation s'incline. Il n'y a pas de châtement assez sévère, elle applaudira à la dégradation publique, elle voudra que le coupable reste sur son rocher d'infamie, dévoré par le remords. Est-ce donc vrai, les choses indicibles, les choses dangereuses, capables de mettre l'Europe en flammes, qu'on a dû enterrer soigneusement derrière ce huis clos? Non ! il n'y a eu, derrière, que les imaginations romanesques et démentes du commandant du Paty de Clam. Tout cela n'a été fait que pour cacher le plus saugrenu des romans-feuilletons. Et il suffit, pour s'en assurer, d'étudier attentivement l'acte d'accusation, lu devant le conseil de guerre.

Ah! le néant de cet acte d'accusation! Qu'un homme ait pu être condamné sur cet acte, c'est un prodige d'iniquité. Je défie les honnêtes gens de le lire, sans que leur coeur bondisse d'indignation et crie leur révolte, en pensant à l'expiation démesurée, là-bas, à l'île du Diable. Dreyfus sait plusieurs langues, crime; on n'a trouvé chez lui aucun papier compromettant, crime; il va parfois dans son pays d'origine, crime; il est laborieux, il a le souci de tout savoir, crime; il ne se trouble pas, crime; il se trouble, crime. Et les naïvetés de rédaction, les formelles assertions dans le vide! On nous avait parlé de quatorze chefs d'accusation: nous n'en trouvons qu'une seule en fin de compte, celle du *bordereau*; et nous apprenons même que, les experts n'étaient pas d'accord, qu'un d'eux, M. Gobert, a été bousculé militairement, parce qu'il se permettait de ne pas conclure dans le sens désiré. On parlait aussi de vingt-trois officiers qui étaient venus accabler Dreyfus de leurs témoignages. Nous ignorons encore leurs interrogatoires, mais il est certain que tous ne l'avaient pas chargé; et il est à remarquer, en outre, que tous appartenaient aux bureaux de la guerre.

Mas eis que Dreyfus comparece diante do conselho de guerra. A portas fechadas, o mais absoluto isolamento é exigido. Se um traidor abrisse as fronteiras ao inimigo, para conduzir o imperador alemão¹⁰ até a catedral de Notre Dame, não se tomariam medidas de silêncio e mistério tão severas. A nação é tomada de espanto, murmuram-se fatos terríveis, dessas traições monstruosas que indignam a História, e naturalmente a nação indigna-se. Não há castigo suficientemente rigoroso, a nação aplaudirá a degradação pública, desejará que o culpado permaneça sobre seu rochedo de infâmia, devorado pelos seus remorsos. Serão então verdadeiras, as coisas indizíveis, perigosas, capazes de colocar a Europa em chamas que eles tiveram que enterrar cuidadosamente detrás daquelas portas fechadas? Não! Nada existia, detrás, senão as imaginações romanescas e dementes do comandante do Paty de Clam. Tudo isso foi feito para encobrir o mais bizarro dos romances de folhetim. E, para se assegurar disso, basta estudar cuidadosamente o libelo de acusação, lido diante do Conselho de Guerra.

Ah! A nulidade deste documento! É um prodígio de iniquidade que um homem tenha podido ser condenado com esse documento. Eu desafio os homens honestos a lê-lo, sem que seu coração palpite de indignação, e proclame sua revolta, ao pensar no castigo desmesurado, lá longe, na ilha do Diabo. Dreyfus sabe muitas línguas, crime; nenhum documento comprometedor foi encontrado na sua casa, crime; ele vai às vezes ao seu país de origem, crime; ele é laborioso, crime; tem a preocupação de tudo saber, crime; ele não se perturba, crime; ele se perturba, crime. E as ingenuidades desse documento, as asserções formais no vazio! Falaram-nos sobre quatorze pontos de acusação: não encontramos mais que um só no final das contas, o do *bordereau*; e sabemos, também, que os peritos não estavam todos de acordo, que um deles, Sr. Gobert¹¹, foi expulso à maneira militar, porque ousou não concluir no sentido desejado. Falou-se também que vinte e três oficiais vieram para esmagar Dreyfus com seus testemunhos. Ignoramos ainda o conteúdo dos seus interrogatórios, mas é certo que nem todos o acusaram; além disso, deve-se considerar que todos eles pertenciam ao departamento de Guerra.

¹⁰ A rivalidade franco-prussiana tem relação com a vida privada de Dreyfus. Os alemães entram em Mulhouse, Alsácia, cidade natal de Alfred Dreyfus, em 1870. Em 1871, a França perde a sua Alsácia para a Prússia, com o Tratado de Frankfurt. A família Dreyfus, judia, para continuar francesa, foi obrigada a deixar o país. Alfred Dreyfus vai com o pai para a Suíça e, em 1876, vai estudar em um liceu em Paris (N. do T.)

¹¹ Sr. Alfred Gobert, perito encarregado de examinar a escrita do *bordereau*, escreveu um relatório no qual não estava certo da equivalência entre as letras de Dreyfus e a do documento analisado (N. do T.)

C'est un procès de famille, on est là entre soi, et il faut s'en souvenir : l'état-major a voulu le procès, l'a jugé, et il vient de le juger une seconde fois.

Donc, il ne restait que le *bordereau*, sur lequel les experts ne s'étaient pas entendus. On raconte que, dans la chambre du conseil, les juges allaient naturellement acquitter. Et, dès lors, comme l'on comprend l'obstination désespérée avec laquelle, pour justifier la condamnation, on affirme aujourd'hui l'existence d'une pièce secrète, accablante, la pièce qu'on ne peut montrer, qui légitime tout, devant laquelle nous devons nous incliner, le bon dieu invisible et inconnaissable. Je la nie, cette pièce, je la nie de toute ma puissance! Une pièce ridicule, oui, peut-être la pièce où il est question de petites femmes, et où il est parlé d'un certain D... qui devient trop exigeant, quelque mari sans doute trouvant qu'on ne lui payait pas sa femme assez cher. Mais une pièce intéressant la défense nationale, qu'on ne saurait produire sans que la guerre fût déclarée demain, non, non! C'est un mensonge; et cela est d'autant plus odieux et cynique qu'ils mentent impunément sans qu'on puisse les en convaincre. Ils ameutent la France, ils se cachent derrière sa légitime émotion, ils ferment les bouches en troublant les coeurs, en pervertissant les esprits. Je ne connais pas de plus grand crime civique.

Voilà donc, monsieur le Président, les faits qui expliquent comment une erreur judiciaire a pu être commise; et les preuves morales, la situation de fortune de Dreyfus, l'absence de motifs, son continuel cri d'innocence, achèvent de le montrer comme une victime des extraordinaires imaginations du commandant du Paty de Clam, du milieu clérical où il se trouvait, de la chasse aux "sales juifs", qui déshonore notre époque.

* *

Et nous arrivons à l'affaire Esterhazy. Trois ans se sont passés, beaucoup de consciences restent troublées profondément, s'inquiètent, cherchent, finissent par se convaincre de l'innocence de Dreyfus.

Je ne ferai pas l'historique des doutes, puis de la conviction de M. Scheuter-Kestner. Mais, pendant qu'il fouillait de son côté, il se passait des faits graves à l'état-major même. Le colonel Sandherr était mort, et le lieutenant-colonel Picquart lui avait succédé comme chef du bureau des

É um processo em família, ali, estão todos em casa, e, é preciso lembrar: o estado-maior quis o processo, julgou-o, e acaba de julgá-lo uma segunda vez¹².

Portanto, restava somente o *bordereau*, sobre o qual os peritos não se entendiam. Dizem que na câmara do conselho, os juízes iam naturalmente absolver Dreyfus. E, desde então, como compreender a obstinação desesperada com a qual, para justificar a condenação, afirma-se hoje a existência de uma peça secreta¹³, comprometedora, uma peça que não pode ser mostrada, que tudo legitima, diante da qual devemos nos inclinar, como se fora um deus invisível e desconhecido. Nego essa peça, nego-a com toda minha pujança! Uma peça ridícula, sim, talvez uma peça que trate de mulherzinhas, onde apareceu um certo D¹⁴ que se torna muito exigente, sem dúvida algum marido achando que não lhe pagaram sua mulher suficientemente caro. Mas uma peça interessante à defesa nacional, que não poderia ser apresentada sem que a guerra fosse declarada amanhã, não, não! É uma mentira; e isso é ainda mais odioso e cínico quando eles mentem impunemente sem que se possa prová-lo. Eles tumultuam a França, escondem-se atrás da emoção legítima do país, fecham suas bocas perturbando seus corações, pervertendo os espíritos. Eu desconheço maior crime cívico.

Aí estão, portanto, Sr. Presidente, os fatos que explicam como um erro jurídico pôde ser cometido; e as provas morais, a situação de Dreyfus como homem de posse, a ausência de motivos, seu contínuo grito de inocência, completam a demonstração de que é vítima das imaginações extraordinárias do comandante du Paty de Clam, do meio clerical no qual ele se encontrava, da caça aos “judeus sujos”, que desonra nossa época.

* *

Chegamos ao processo Esterhazy. Três anos se passaram, muitas consciências continuam profundamente perturbadas, inquietam-se, procuram, acabando por se convencer da inocência de Dreyfus.

Não farei o histórico das dúvidas a partir da convicção do Sr. Scheuter-Kestner¹⁵. Mas, enquanto ele investigava por sua própria conta, fatos graves aconteciam no próprio estado-maior. O coronel Sandherr¹⁶ morreu, e o tenente-coronel Picquart¹⁷ sucedeu-lhe como chefe do departamento de

¹² Zola escreve esta carta após a absolvição de Esterhazy

¹³ No *Jornal do Commercio* de 11 de janeiro de 1898, fala-se de uma ‘peça secreta’ que os amigos do Sr. Scheurer-Kestner publicariam se o major Esterhazy fosse posto de lado pelo Conselho de Guerra. Mas aqui se trata de uma das inúmeras peças secretas produzidas pelos acusadores (N. do T.)

¹⁴ “*Ce canaille de D.*” (Este canalha de D.) é o conteúdo de uma das mais famosas peças secretas usadas no inquérito que condenou Dreyfus em 1894. Ele é revelado pelo *L’Éclair* em 1896. O D se revelou, posteriormente, como as iniciais de um certo Dubois (N. do T.)

¹⁵ Auguste Scheurer-Kestner, vice-presidente do Senado. Em 1897, começa uma campanha pela revisão do processo Dreyfus (N. do T.)

¹⁶ Jean Sandherr, chefe do serviço de informações ou Seção de Estatística (N. do T.)

¹⁷ Georges-Picquart, chefe do Serviço de Informação, substitui o coronel Sandherr. É somente a partir de 1896, com as investigações de Picquart, que Esterhazy entra em cena (N. do T.)

renseignements. Et c'est à ce titre, dans l'exercice de ses fonctions, que ce dernier eut un jour entre les mains une lettre-télégramme, adressée au commandant Esterhazy, par un agent d'une puissance étrangère. Son devoir strict était d'ouvrir une enquête. La certitude est qu'il n'a jamais agi en dehors de la volonté de ses supérieurs. Il soumit donc ses soupçons à ses supérieurs hiérarchiques, le général Gonse, puis le général de Boisdeffre, puis le général Billot, qui avait succédé au général Mercier comme ministre de la guerre. Le fameux dossier Picquart, dont il a été tant parlé, n'a jamais été que le dossier Billot, j'entends le dossier fait par un subordonné pour son ministre, le dossier qui doit exister encore au ministère de la guerre. Les recherches durèrent de mai à septembre 1896, et ce qu'il faut affirmer bien haut, c'est que le général Gonse était convaincu de la culpabilité d'Esterhazy, c'est que le général de Boisdeffre et le général Billot ne mettaient pas en doute que le fameux bordereau fût de l'écriture d'Esterhazy. L'enquête du lieutenant-colonel Picquart avait abouti à cette constatation certaine. Mais l'émoi était grand, car la condamnation d'Esterhazy entraînait inévitablement la révision du procès Dreyfus ; et c'était ce que l'état-major ne voulait à aucun prix.

Il dut y avoir là une minute psychologique pleine d'angoisse. Remarquez que le général Billot n'était compromis dans rien, il arrivait tout frais, il pouvait faire la vérité. Il n'osa pas, dans la terreur sans doute de l'opinion publique, certainement aussi dans la crainte de livrer tout l'état-major, le général de Boisdeffre, le général Gonse, sans compter les sous-ordres. Puis, ce ne fut là qu'une minute de combat entre sa conscience et ce qu'il croyait être l'intérêt militaire. Quand cette minute fut passée, il était déjà trop tard. Il s'était engagé, il était compromis. Et, depuis lors, sa responsabilité n'a fait que grandir, il a pris à sa charge le crime des autres, il est aussi coupable que les autres, il est plus coupable que eux, car il a été le maître de faire justice, et il n'a rien fait. Comprenez-vous cela! voici un an que le général Billot, que les généraux de Boisdeffre et Gonse savent que Dreyfus est innocent, et ils ont gardé pour eux cette effroyable chose! Et ces gens-là dorment, et ils ont des femmes et des enfants qu'ils aiment!

Informações¹⁸. E foi nesse cargo, no exercício de suas funções, que este último teve um dia em suas mãos uma carta-telegrama, endereçada ao comandante Esterhazy, por um agente de uma potência estrangeira. Seu estrito dever era abrir um inquérito. O certo é que ele jamais agiu contrariamente à vontade de seus superiores. Ele submeteu então suas suspeitas aos seus superiores hierárquicos, o general Gonse¹⁹, depois o general de Boisdeffre²⁰, e depois o general Billot, que sucedera o general Mercier como Ministro da Guerra²¹. O famoso dossiê Picquart, tão falado, nunca foi senão o documento Billot, isto é, uma peça feita por um subordinado para seu ministro, documento que deve ainda existir no Ministério da Guerra. As investigações duraram de maio a setembro de 1896, e é preciso afirmar bem alto que o general Gonse estava convencido da culpa de Esterhazy, que o general de Boisdeffre e o general Billot não colocavam em dúvida que o famoso *bordereau* fora redigido por Esterhazy. O inquérito do tenente-coronel Picquart chegou a essa constatação certa. Mas a inquietação era grande, pois a condenação de Esterhazy acarretaria, inevitavelmente, a revisão do processo Dreyfus; e isso o estado-maior desejava evitar a qualquer custo.

Deve ter havido aí um minuto psicológico pleno de angústia. Considere o senhor que o general Billot não estava comprometido com nada, chegara recentemente, poderia ter divulgado a verdade. Ele não ousou, sem dúvida diante do pavor da opinião pública, certamente também diante do receio de entregar todo o estado-maior, o general de Boisdeffre, o general Gonse, sem contar os subordinados. Depois, não se passou mais que um minuto de combate entre sua consciência e o que ele acreditava ser o interesse militar. Quando este minuto se passou, já era tarde demais. Tinha se engajado, estava comprometido. E, desde então, sua responsabilidade só aumentou, ele tomou para si o crime dos outros, é tão culpado como eles, e ele é ainda mais culpado, pois estava em suas mãos fazer justiça, e ele nada fez. Compreenda o senhor isto! Há um ano que o general Billot, os generais de Boisdeffre e Gonse sabem que Dreyfus é inocente, e eles guardam para si mesmos esta coisa terrível. E esses homens dormem, têm esposas e filhos que amam!

¹⁸ Segundo Hannah Arendt, em *Origens do Totalitarismo* essa seção era, na realidade, encarregada de informações e contra-espionagem (N. do T.)

¹⁹ Charles-Arthur Gonse, sub-chefe do Estado-Maior, um dos articuladores da aliança franco-russa (N. do T.)

²⁰ General Charles Le Mouton de Boisdeffre, Chefe do Estado-Maior (N. do T.)

²¹ Jean Baptiste Billot foi ministro da guerra entre 1897 e 1898 e é quem apresenta a queixa contra Zola e contra o *L'Aurore* pela presente carta. São muito recorrentes as mudanças no cargo de ministro da Guerra durante o caso, dentre eles: general Mercier, general Billot, general Cavaignac, general Zurlinden, general Chanoine (N. do T.)

Le colonel Picquart avait rempli son devoir d'honnête homme. Il insistait auprès de ses supérieurs, au nom de la justice. Il les suppliait même, il leur disait combien leurs délais étaient impolitiques, devant le terrible orage qui s'amoncelait, qui devait éclater, lorsque la vérité serait connue. Ce fut, plus tard, le langage que M. Scheurer-Kestner tint également au général Billot, l'adjurant par patriotisme de prendre en main l'affaire, de ne pas la laisser s'aggraver, au point de devenir un désastre public. Non! le crime était commis, l'état-major ne pouvait plus avouer son crime. Et le lieutenant-colonel Picquart fut envoyé en mission, on l'éloigna de plus loin en plus loin, jusqu'en Tunisie, où l'on voulut même un jour honorer sa bravoure en le chargeant d'une mission qui l'aurait sûrement fait massacrer, dans les parages où le marquis de Morès a trouvé la mort. Il n'était pas en disgrâce, le général Gonse entretenait avec lui une correspondance amicale. Seulement, il est des secrets qu'il ne fait pas bon d'avoir surpris.

A Paris, la vérité marchait, irrésistible, et l'on sait de quelle façon l'orage attendu éclata. M. Mathieu Dreyfus dénonça le commandant Esterhazy comme le véritable auteur du bordereau, au moment où M. Scheurer-Kestner allait déposer, entre les mains du garde des sceaux, une demande en révision du procès. Et c'est ici que le commandant Esterhazy paraît. Des témoignages le montrent d'abord affolé, prêt au suicide ou à la fuite. Puis, tout d'un coup, il paye d'audace, il étonne Paris par la violence de son attitude. C'est que du secours lui était venu, il avait reçu une lettre anonyme l'avertissant des menées de ses ennemis, une dame mystérieuse s'était même dérangée de nuit pour lui remettre une pièce volée à l'état-major, qui devait le sauver. Et je ne puis m'empêcher de retrouver là le lieutenant-colonel du Paty de Clam en reconnaissant les expédients de son imagination fertile. Son oeuvre, la culpabilité de Dreyfus était en péril, et il a voulu sûrement défendre son oeuvre. La révision du procès, mais c'était l'écroulement du roman-feuilleton si extravagant, si tragique, dont le dénouement abominable a lieu à l'île du Diable! C'est ce qu'il ne pouvait permettre. Dès lors, le duel va avoir lieu entre le lieutenant-colonel Picquart et le lieutenant-colonel du Paty de Clam, l'un le visage découvert, l'autre masqué.

O coronel Picquart cumpriu seu dever de homem honesto. Ele insistiu junto aos seus superiores, em nome da justiça. Até mesmo suplicou-lhes, dizendo-lhes o quão impróprias politicamente eram suas postergações, diante da terrível tempestade que se formava, e devia eclodir, quando a verdade fosse conhecida. Esta foi, mais tarde, a linguagem com que o Sr. Scheurer-Kestner dirigiu-se igualmente ao general Billot, intimando-lhe por meio do patriotismo a tomar para si o caso, e não permitir que se agravasse, a ponto de se tornar um desastre público. Não! O crime fora cometido, o estado-maior não poderia mais confessá-lo. O tenente-coronel Picquart foi enviado para uma missão, afastaram-lhe pouco a pouco, até a Tunísia, onde quiseram até mesmo um dia honrar sua bravura encarregando-o de uma missão na qual ele seria certamente massacrado, nas paragens onde o marquês de Morès encontrou a morte²². Ele não caiu em desonra, o general Gonse manteve com ele uma correspondência amigável. Apenas, existem segredos que não convém revelar.

Em Paris, a verdade marchava, irresistível, e sabe-se de que forma a tempestade eclodiu. O Sr. Mathieus Dreyfus denunciou o major Esterhazy como o verdadeiro autor do *bordereau*, no mesmo momento em que o Sr. Scheurer-Kestner depositou, nas mãos do ministro da Justiça²³, um pedido de revisão do processo. E é aqui que o major Esterhazy aparece. Testemunhas mostram-no a princípio transtornado, prestes ao suicídio ou à fuga. Então, de repente, ele mostra sua audácia, e surpreende Paris com a violência de sua atitude. É que o socorro havia chegado, ele recebera uma carta anônima informando-o das manobras de seus inimigos, uma dama misteriosa tinha até mesmo se perturbado durante a noite para entregar-lhe um documento roubado do estado-maior, que devia salvá-lo. E reconhecendo os expedientes de sua fértil imaginação, não posso deixar de ver nesse episódio o tenente-coronel du Paty de Clam. Sua obra, a culpabilidade de Dreyfus, estava em perigo, ele queria seguramente defendê-la. A revisão do processo! Mas seria a ruína do seu romance-folhetim tão extravagante, tão trágico, cujo desfecho abominável acontecia na ilha do Diabo! Isto ele não podia permitir. A partir de então, o duelo vai se travar entre o tenente-coronel Picquart e o tenente-coronel du Paty de Clam²⁴, um com o rosto descoberto, o outro mascarado.

²² O marquês de Morès, anti-semita, já havia se batido em duelo contra o capitão Mayer, de origem judia. Empreende uma viagem à África, onde é assassinado na fronteira entre Tunísia e Líbia (N. do T.)

²³ *garde des sceaux* no original, que significa: ministro a quem são confiadas as funções de Estado (antigo chanceler, moderno ministro da Justiça), segundo o *dictionnaire alphabetique e analogique de la langue française* (N. do T.)

²⁴ O tenente-coronel du Paty de Clam é promovido a comandante durante a investigação preliminar, por isso a variação de patentes utilizadas por Zola (N. do T.)

On les retrouvera prochainement tous deux devant la justice civile. Au fond, c'est toujours l'état-major qui se défend, qui ne veut pas avouer son crime, dont l'abomination grandit d'heure en heure.

On s'est demandé avec stupeur quels étaient les protecteurs du commandant Esterhazy. C'est d'abord, dans l'ombre, le lieutenant-colonel du Paty de Clam qui a tout machiné, qui a tout conduit. Sa main se trahit aux moyens saugrenus. Puis, c'est le général de Boisdeffre, c'est le général Gonse, c'est le général Billot lui-même, qui sont bien obligés de faire acquitter le commandant, puisqu'ils ne peuvent laisser reconnaître l'innocence de Dreyfus, sans que les bureaux de la guerre croulent dans le mépris public. Et le beau résultat de cette situation prodigieuse est que l'honnête homme, là-dedans, le lieutenant-colonel Picquart, qui seul a fait son devoir, va être la victime, celui qu'on bafouera et qu'on punira. O justice, quelle affreuse désespérance serre le coeur! On va jusqu'à dire que c'est lui le faussaire, qu'il a fabriqué la carte-télégramme pour perdre Esterhazy. Mais, grand Dieu! pourquoi? dans quel but? Donnez un motif. Est-ce que celui-là aussi est payé par les juifs? Le joli de l'histoire est qu'il était justement antisémite. Oui! nous assistons à ce spectacle infâme, des hommes perdus de dettes et de crimes dont on proclame l'innocence, tandis qu'on frappe l'honneur même, un homme à la vie sans tache! Quand une société en est là, elle tombe en décomposition.

Voilà donc, monsieur le Président, l'affaire Esterhazy : un coupable qu'il s'agissait d'innocenter. Depuis bientôt deux mois, nous pouvons suivre heure par heure la belle besogne. J'abrège, car ce n'est ici, en gros, que le résumé de l'histoire dont les brûlantes pages seront un jour écrites tout au long. Et nous avons donc vu le général de Pellieux, puis le commandant Ravary, conduire une enquête scélérate d'où les coquins sortent transfigurés et les honnêtes gens salis. Puis, on a convoqué le conseil de guerre.

* *

Comment a-t-on pu espérer qu'un conseil de guerre déferait ce qu'un conseil de guerre avait fait ?

Dentro em breve, reencontraremos ambos diante da justiça civil. No fundo, é sempre o estado-maior que se defende, que não quer confessar seu crime, cuja abominação cresce de hora em hora.

Houve quem perguntasse com estupor quem eram os protetores do comandante Esterhazy. Primeiramente, na sombra, foi o tenente-coronel du Paty de Clam quem tudo planejou, e a tudo conduziu. Sua mão se trai pelos seus recursos absurdos. Depois, é o general de Boisdeffre, é o general Gonse, é o próprio general Billot que são quase obrigados a absolver o comandante, já que não podiam reconhecer a inocência de Dreyfus, sem que o departamento de guerra desmoronasse diante do descrédito público. E o belo resultado desta situação prodigiosa é que o homem honesto, ali dentro, o tenente-coronel Picquart, que sozinho cumpriu seu dever, será a vítima, aquele que será desprezado e punido. Oh justiça, que terrível desesperança comprime o peito! Chega-se a ponto de dizer que era ele o falsário, que foi ele quem fabricou a carta-telegrama para prender Esterhazy. Mas, grande Deus! Por quê? Com que fim? Dê-me um motivo. Será que ele também foi pago pelos judeus? O engraçado na história é que ele era justamente anti-semita. Sim! Assistimos a este espetáculo infame de homens perdidos em dívidas e em crimes sobre quem se proclama a inocência, enquanto se fere a própria honra de outro, um homem com uma vida sem mácula! Quando uma sociedade chega a tal ponto, ela cai em decomposição.

Eis, portanto, senhor Presidente, o caso Esterhazy: um culpado que se trata de inocentar. Há quase dois meses, tem sido possível acompanhar hora a hora esta bela obra. Eu abrevio, pois não está aqui a maior parte, somente o resumo da história, cujas páginas ardentes serão um dia escritas em toda a sua extensão²⁵. Vimos ainda o general de Pellieux²⁶, depois o major Ravary²⁷, conduzirem uma investigação criminoso, da qual os patifes saem transfigurados e as pessoas honestas, maculadas. Depois, convocou-se o conselho de guerra.

* *

Como se poderia esperar que um conselho de guerra desfizesse aquilo que um conselho de guerra havia feito?

²⁵ Para ler a história completa ver a obra de Joseph Reinach, *Histoire de l'Affaire Dreyfus*, escrita em sete volumes (N. do T.)

²⁶ Georges-Gabriel de Pellieu, coordena dois inquéritos sucessivos sobre Esterhazy, o primeiro de caráter administrativo e o segundo, judiciário (N. do T.)

²⁷ Alexandre-Alfred Ravary, relator do primeiro conselho de guerra, é encarregado da instrução do processo Esterhazy pelo general Saussier (N. do T.)

Je ne parle même pas du choix toujours possible des juges. L'idée supérieure de discipline, qui est dans le sang de ces soldats, ne suffit-elle à infirmer leur pouvoir même d'équité? Qui dit discipline dit obéissance. Lorsque le ministre de la guerre, le grand chef a établi publiquement, aux acclamations de la représentation nationale, l'autorité absolue de la chose jugée, vous voulez qu'un conseil de guerre lui donne un formel démenti? Hiérarchiquement, cela est impossible. Le général Billot a suggestionné les juges par sa déclaration, et ils ont jugé comme ils doivent aller au feu, sans raisonner. L'opinion préconçue qu'ils ont apportée sur leur siège, est évidemment celle-ci: "Dreyfus a été condamné pour crime de trahison par un conseil de guerre; il est donc coupable, et nous, conseil de guerre, nous ne pouvons le déclarer innocent: or nous savons que reconnaître la culpabilité d'Esterhazy, ce serait proclamer l'innocence de Dreyfus. " Rien ne pouvait les faire sortir de là.

Ils ont rendu une sentence inique, qui à jamais pèsera sur nos conseils de guerre, qui entachera désormais de suspicion tous leurs arrêts. Le premier conseil de guerre a pu être inintelligent, le second est forcément criminel. Son excuse, je le répète, est que le chef suprême avait parlé, déclarant la chose jugée inattaquable, sainte et supérieure aux hommes, de sorte que des inférieurs ne pouvaient dire le contraire. On nous parle de l'honneur de l'armée, on veut que nous l'aimions, que nous la respections. Ah! certes, oui, l'armée qui se lèverait à la première menace, qui défendrait la terre française, elle est tout le peuple et nous n'avons pour elle que tendresse et respect. Mais il ne s'agit pas d'elle, dont nous voulons justement la dignité, dans notre besoin de justice. Il s'agit du sabre, le maître qu'on nous donnera demain peut-être. Et baiser dévotement la poignée du sabre, le dieu, non!

Je l'ai démontré d'autre part: l'affaire Dreyfus était l'affaire des bureaux de la guerre, un officier de l'état-major, dénoncé par ses camarades de l'état-major, condamné sous la pression des chefs de l'état-major. Encore une fois, il ne peut revenir innocent sans que tout l'état-major soit coupable.

Não falo nem mesmo da escolha sempre possível dos juízes. A idéia superior de disciplina, que está no sangue destes soldados, não é suficiente para enfraquecer até mesmo sua capacidade de equidade? Quem diz disciplina, diz obediência. Quando o ministro da guerra, o chefe-maior, estabeleceu publicamente, diante das aclamações dos representantes da nação, a autoridade absoluta da coisa julgada, o Senhor desejaria que um conselho de guerra desmentisse formalmente a si mesmo? Hierarquicamente, isso é impossível. O general Billot sugestionou os juízes a darem suas declarações, e eles julgaram como se estivessem no meio do fogo cruzado, sem raciocinar. A opinião preconcebida que levaram consigo para o tribunal era, evidentemente, esta: “Dreyfus foi condenado pelo crime de traição por um conselho de guerra; ele é, portanto, culpado, e nós, um conselho de guerra, não podemos declará-lo inocente: logo, reconhecer a culpabilidade de Esterhazy seria proclamar a inocência de Dreyfus”. Nada poderia fazer com que eles fugissem disso.

Produziram uma sentença iníqua, que pesará para sempre sobre nossos conselhos de guerra, e que manchará doravante com suspeita todos os seus veredictos. O primeiro conselho de guerra pode ter sido ininteligente, o segundo é, forçosamente, criminoso. Sua desculpa, eu repito, é que o chefe supremo havia falado, declarando a coisa julgada inatacável, santa e superior aos homens, de sorte que os inferiores não poderiam dizer o contrário. Falaram-nos da honra do exército, que devemos amá-lo, respeitá-lo. Ah! É certo, sim, que o exército que se levantaria diante da primeira ameaça, que defenderia a terra francesa, ele é todo o povo francês, e nós temos por ele ternura e respeito. Mas não se trata desse exército, cuja dignidade justamente nós desejamos, em nossa necessidade de justiça. Trata-se do sabre, o mestre que eles nos darão amanhã. E beijar devotamente a empunhadura de um sabre, ó deus, não!

Já o demonstrei em outro momento²⁸: o caso Dreyfus foi um caso do departamento de guerra, um oficial do Estado-maior, denunciado por seus camaradas do Estado-maior, condenado sob a pressão dos chefes do Estado-maior. Uma vez mais, não se pode restituir sua inocência sem que todo o Estado-maior seja culpado.

²⁸ Zola já havia publicado no *Le Figaro* dois artigos pró-Dreyfus. Ver em *La vérité en marche*, coletânea dos artigos do autor sobre o caso (N. do T.)

Aussi les bureaux, par tous les moyens imaginables, par des campagnes de presse, par des communications, par des influences, n'ont-ils couvert Esterhazy que pour perdre une seconde fois Dreyfus. Quel coup de balai le gouvernement républicain devrait donner dans cette jésuitière, ainsi que les appelle le général Billot lui-même! Où est-il, le ministère vraiment fort et d'un patriotisme sage, qui osera tout y refondre et tout y renouveler ? Que de gens je connais qui, devant une guerre possible, tremblent d'angoisse, en sachant dans quelles mains est la défense nationale! et quel nid de basses intrigues, de commérages et de dilapidations, est devenu cet asile sacré, où se décide le sort de la patrie! On s'épouvante devant le jour terrible que vient d'y jeter l'affaire Dreyfus, ce sacrifice humain d'un malheureux, d'un "sale juif"! Ah! tout ce qui s'est agité là de démente et de sottise, des imaginations folles, des pratiques de basse police, des mœurs d'inquisition et de tyrannies, le bon plaisir de quelques galonnés mettant leurs bottes sur la nation, lui rentrant dans la gorge son cri de vérité et de justice, sous le prétexte menteur et sacrilège de la raison d'Etat !

Et c'est un crime encore que de s'être appuyé sur la presse immonde, que de s'être laissé défendre par toute la fripouille de Paris, de sorte que voilà la fripouille qui triomphe insolemment, dans la défaite du droit et de la simple probité. C'est un crime d'avoir accusé de troubler la France ceux qui la veulent généreuse, à la tête des nations libres et justes, lorsqu'on ourdit soi-même l'impudent complot d'imposer l'erreur, devant le monde entier. C'est un crime d'égarer l'opinion, d'utiliser pour une besogne de mort cette opinion qu'on a pervertie jusqu'à la faire délirer. C'est un crime d'empoisonner les petits et les humbles, d'exaspérer les passions de réaction et d'intolérance, en s'abritant derrière l'odieux antisémitisme, dont la grande France libérale des droits de l'homme mourra, si elle n'en est pas guérie. C'est un crime que d'exploiter le patriotisme pour des oeuvres de haine, et c'est un crime, enfin, que de faire du sabre le dieu moderne, lorsque toute la science humaine est au travail pour l'oeuvre prochaine de vérité et de justice.

Cette vérité, cette justice, que nous avons si passionnément voulues, quelle détresse à les voir ainsi souffletées, plus méconnues et plus obscurcies!

Assim, o Ministério da Guerra, por todos os meios imagináveis, pelas campanhas na imprensa, por comunicados, por meio das influências, encobriram Esterhazy somente para arruinar Dreyfus uma segunda vez. Que vassourada o governo republicano deveria ter dado neste bando de jesuítas, como os chamava o próprio general Billot! Onde está o ministro verdadeiramente forte e sabiamente patriótico que ousará a tudo refundar e renovar? Quantos daqueles que eu conheço que, diante de uma guerra possível, não tremem de angústia ao saberem em quais mãos está a defesa nacional! E que ninho de baixas intrigas, de mexericos e de dilapidações, tornou-se este asilo sagrado, onde se decide o destino da pátria! Ficamos espantados diante da terrível revelação feita pelo caso Dreyfus, do sacrifício humano de um infeliz, de um “judeu sujo”! Ah! Tudo que ali se passou de demência e tolice, de loucas imaginações, de práticas de baixa policial, de hábitos inquisidores e tirânicos, ao bel-prazer de uns poucos agaloados²⁹ que metem suas botas sobre a nação, obrigando-a a engolir seu grito de verdade e de justiça, sob o pretexto mentiroso e sacrílego da razão de Estado!

²⁹ O termo *Galonnés* trata do oficial guarnecido de galões, tiras usadas como distintivo nas mangas da farda de certas categorias de militares e de funcionários (N. do T.)

E é um crime ainda terem se apoiado numa imprensa imunda, que se deixou apoiar por toda a gentalha de Paris, de sorte que aí está a gentalha triunfando insolentemente, diante da derrota do direito e da simples probidade. É um crime haver acusado de perturbar a França aqueles que a querem generosa, à frente das nações livres e justas, quando é ela mesma que urde o impudente complô de impor o erro perante o mundo inteiro. É um crime desviar a opinião pública, utilizando-a para um trabalho de morte e pervertendo-a até o limite do delírio. É um crime de envenenamento dos pequenos e humildes, de exasperação das paixões de reação e de intolerância, que se abrigam por trás de um odioso anti-semitismo, que matará a grande França liberal dos direitos do homem, se dele não for curada. É um crime explorar o patriotismo para obras de ódio e é um crime, enfim, fazer do sabre o deus moderno, quando toda a ciência humana trabalha na construção iminente da verdade e da justiça.

Essa verdade, essa justiça, que nós temos desejado tão passionadamente, quanta angústia vê-la assim esbofeteada, tão desconhecida e tão obscurecida!

Je me doute de l'écroulement qui doit avoir lieu dans l'âme de M. Scheurer-Kestner, et je crois bien qu'il finira par éprouver un remords, celui de n'avoir pas agi révolutionnairement, le jour de l'interpellation au Sénat, en lâchant tout le paquet, pour tout jeter à bas. Il a été le grand honnête homme, l'homme de sa vie loyale, il a cru que la vérité se suffisait à elle-même, surtout lorsqu'elle lui apparaissait éclatante comme le plein jour. A quoi bon tout bouleverser, puisque bientôt le soleil allait luire? Et c'est de cette sérénité confiante dont il est si cruellement puni. De même pour le lieutenant-colonel Picquart, qui, par un sentiment de haute dignité, n'a pas voulu publier les lettres du général Gonse. Ces scrupules l'honorent d'autant plus que, pendant qu'il restait respectueux de la discipline, ses supérieurs le faisaient couvrir de boue, instruisaient eux-mêmes son procès, de la façon la plus inattendue et la plus outrageante. Il y a deux victimes, deux braves gens, deux coeurs simples, qui ont laissé faire Dieu, tandis que le diable agissait. Et l'on a même vu, pour le lieutenant colonel Picquart, cette chose ignoble: un tribunal français, après avoir laissé le rapporteur charger publiquement un témoin, l'accuser de toutes les fautes, a fait le huis clos, lorsque ce témoin a été introduit pour s'expliquer et se défendre. Je dis que cela est un crime de plus et que ce crime soulèvera la conscience universelle. Décidément, les tribunaux militaires se font une singulière idée de la justice.

Telle est donc la simple vérité, monsieur le Président, et elle est effroyable, elle restera pour votre présidence une souillure. Je me doute bien que vous n'avez aucun pouvoir en cette affaire, que vous êtes le prisonnier de la Constitution et de votre entourage. Vous n'en avez pas moins un devoir d'homme, auquel vous songerez, et que vous remplirez. Ce n'est pas, d'ailleurs, que je désespère le moins du monde du triomphe. Je le répète avec une certitude plus véhémence: la vérité est en marche et rien ne l'arrêtera. C'est aujourd'hui seulement que l'affaire commence, puisque aujourd'hui seulement les positions sont nettes: d'une part, les coupables qui ne veulent pas que la lumière se fasse; de l'autre, les justiciers qui donneront leur vie pour qu'elle soit faite. Quand on enferme la vérité sous terre, elle s'y amasse, elle y prend une force telle d'explosion que, le jour où elle éclate, elle fait

Imagino a sensação de aniquilamento que deve ter se instalado na alma do Sr. Scheuer-Kestner, e creio mesmo que ele acabará sentindo remorsos por não ter agido revolucionariamente no dia da interpelação no Senado, deixando vir à tona toda a armação, para deitar tudo abaixo. Ele tem sido o mais honesto dos homens, o homem de uma vida leal; ele acreditou que a verdade bastava por si mesma, sobretudo quando ela lhe apareceu reluzente como a luz do dia. Para que tudo perturbar, se logo o sol tornaria a luzir? E é por essa serenidade confiante que ele é agora tão cruelmente punido. O mesmo se deu com o tenente-coronel Picquart, que, por um sentimento de alta dignidade, não quis publicar as cartas do general Gonse. Esses escrúpulos honram-no tanto mais que, enquanto ele mantinha o respeito à disciplina, seus superiores faziam-no cobrir-se de lama, instruindo eles mesmos seu processo, da maneira mais inesperada e ultrajante. Há duas vítimas, dois bravos homens, dois corações simples, que confiaram em Deus, enquanto o diabo agia. E viu-se até mesmo, no caso do tenente-coronel Picquart, essa coisa ignóbil: um tribunal francês, depois de ter deixado que o relator do caso responsabilizasse publicamente uma testemunha, acusando-a de todas as faltas, no momento que a testemunha é introduzida para se explicar e se defender, o tribunal o faz a portas fechadas.³⁰ Eu digo que esse é um crime a mais e que esse crime sublevará a consciência universal. Decididamente, os tribunais militares fazem uma idéia singular da justiça.

Tal é, pois, a simples verdade, senhor Presidente, e ela é espantosa, ela ficará na sua presidência como uma mácula. Desconfio que o senhor não tem nenhum poder neste caso, que é prisioneiro da Constituição e dos que o cercam. Mas isso não lhe exime de um dever como homem, sobre o qual haverá de refletir e agir. Isso não quer dizer, de forma alguma, que eu tenha perdido as esperanças no triunfo. Repito com uma certeza mais veemente: a verdade está em marcha e nada a deterá³¹. É somente hoje que o caso começa, já que é somente hoje que as posições estão claras: de um lado, os culpados que não querem o esclarecimento; de outro, os justiceiros, que darão suas vidas para que ele se faça. Quando se enterra a verdade, ela se acumula e adquire uma tal força de explosão que, no dia que ela eclodir, levará

³⁰ Trata-se aqui do 1º processo de 1894, no qual Dreyfus é acusado à deportação perpétua e à degradação militar. A pedido do delegado do governo, a audiência tem lugar a portas fechadas. O comandante Picquart é encarregado de acompanhar o processo para relata-lo posteriormente

³¹ Frase com que Zola conclui o artigo *M. Scheurer-Kestner* publicado no jornal *L'Aurore* em 25 de novembro de 1897 (N. do T.)

tout sauter avec elle. On verra bien si l'on ne vient pas de préparer, pour plus tard, le plus retentissant des désastres.

* *

Mais cette lettre est longue, monsieur le Président, et il est temps de conclure.

J'accuse le lieutenant-colonel du Paty de Clam d'avoir été l'ouvrier diabolique de l'erreur judiciaire, en inconscient, je veux le croire, et d'avoir ensuite défendu son oeuvre néfaste, depuis trois ans, par les machinations les plus saugrenues et les plus coupables.

J'accuse le général Mercier de s'être rendu complice, tout au moins par faiblesse d'esprit, d'une des plus grandes iniquités du siècle.

J'accuse le général Billot d'avoir eu entre les mains les preuves certaines de l'innocence de Dreyfus et de les avoir étouffées, de s'être rendu coupable de ce crime de lèse-humanité et de lèse-justice, dans un but politique, et pour sauver l'état-major compromis.

J'accuse le général de Boisdeffre et le général Gonse de s'être rendus complices du même crime, l'un sans doute par passion cléricale, l'autre peut-être par cet esprit de corps qui fait des bureaux de la guerre l'arche sainte, inattaquable.

J'accuse le général de Pellieux et le commandant Ravary d'avoir fait une enquête scélérate, j'entends par là une enquête de la plus monstrueuse partialité, dont nous avons, dans le rapport du second, un impérissable monument de naïve audace.

J'accuse les trois experts en écritures, les sieurs Belhomme, Varinard et Couard, d'avoir fait des rapports mensongers et frauduleux, à moins qu'un examen médical ne les déclare atteints d'une maladie de la vue et du jugement.

J'accuse les bureaux de la guerre d'avoir mené dans la presse, particulièrement dans *L'Eclair* et dans *L'Echo de Paris*, une campagne abominable, pour égarer l'opinion et couvrir leur faute.

J'accuse enfin le premier conseil de guerre d'avoir violé le droit, en condamnant un accusé sur une pièce restée secrète, et j'accuse le second conseil de guerre d'avoir couvert cette illégalité, par ordre, en commettant à son tour le crime juridique d'acquitter sciemment un coupable.

tudo com ela. Ver-se-á então se eles não virão preparados para, mais tarde, o mais retumbante dos desastres.

* *

Mas essa carta se alonga, senhor Presidente, e é tempo de concluir.

Eu acuso o tenente-coronel du Paty de Clam de ter sido o obreiro diabólico do erro judiciário – inconscientemente, quero crer – e de ter, em seguida, defendido sua obra nefasta, durante três anos, por meio das maquinações mais bizarras e criminosas.

Eu acuso o general Mercier de ter se tornado cúmplice, ao menos por fraqueza de espírito, de uma das maiores iniquidades do século.

Eu acuso o general Billot de ter tido nas mãos as provas seguras da inocência de Dreyfus e de tê-las abafado, de ter se tornado culpado desse crime de lesa-humanidade e de lesa-justiça, com um fim político, e para salvar o Estado-maior comprometido.

Eu acuso o general de Boisdeffre e o general Gonse de terem se tornado cúmplices do mesmo crime, um, sem dúvida, pela paixão clerical, o outro, talvez, por esse espírito de corporativismo que faz do departamento da guerra a arca sagrada, inatacável.

Eu acuso o general de Pellieux e o comandante Ravary de terem feito uma investigação criminosa, quero dizer com isso, uma investigação da mais monstruosa parcialidade, na qual observamos, no relatório deste segundo processo, um imperecível monumento de ingênua audácia.

Eu acuso os três peritos em caligrafia, os senhores Bellhomme, Varinard e Couard, de terem feito relatórios mentirosos e fraudulentos, a menos que um exame médico os declare atingidos por uma doença dos olhos e do juízo.

Eu acuso o departamento da guerra de ter conduzido na imprensa, particularmente no *L'Eclair* e no *L'Echo de Paris*³¹, uma campanha abominável, para enganar a opinião pública e encobrir suas faltas.

Eu acuso, enfim, o primeiro conselho de guerra de ter violado a lei, condenando um acusado com base em uma peça mantida em segredo, e acuso o segundo conselho de guerra de ter encoberto essa ilegalidade, em obediência à ordem, cometendo por sua vez o crime jurídico de absolver conscientemente um culpado.

³¹ Em 1868, O *L'Éclair* afirma a existência do documento (depois demonstrado falso) “*Canaille de D...*”, (“Canalha de D..”) e o *L'Echo de Paris* publica no ano seguinte uma entrevista do Esterhazy, na qual ele se justifica e se defende. Em “*Lettre a la France*”, carta escrita por Zola, impressa em brochura e posta à venda em 6 de janeiro de 1898, o *L'Echo de Paris* também é alvo de acusação. Durante todo o processo, os dreyfusards desconfiam da passagem de informações sigilosas do estado-maior para alguns órgãos da imprensa. Para maiores informações ver em Patrice Boussel, *L'affaire Dreyfus et la presse*, collection kiosque, Armand Colin, 1960 (N. do T.)

En portant ces accusations, je n'ignore pas que je me mets sous le coup des articles 30 et 31 de la loi sur la presse du 29 juillet 1881, qui punit les délits de diffamation. Et c'est volontairement que je m'expose.

Quant aux gens que j'accuse, je ne les connais pas, je ne les ai jamais vus, je n'ai contre eux ni rancune ni haine. Ils ne sont pour moi que des entités, des esprits de malveillance sociale. Et l'acte que j'accomplis ici n'est qu'un moyen révolutionnaire pour hâter l'explosion de la vérité et de la justice.

Je n'ai qu'une passion, celle de la lumière, au nom de l'humanité qui a tant souffert et qui a droit au bonheur. Ma protestation enflammée n'est que le cri de mon âme. Qu'on ose donc me traduire en cour d'assises et que l'enquête ait lieu au grand jour !

J'attends.

Veillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de mon profond respect.

EMILE ZOLA

Ao publicar essas acusações, eu não ignoro que incorro nos artigos 30 e 31 da lei de imprensa de 29 de julho de 1881³¹, que pune os delitos de difamação. E é voluntariamente que me exponho.

Quanto às pessoas que acuso, não as conheço, jamais as vi, não tenho contra elas nem rancor nem raiva. Para mim, elas não são mais que entidades, espíritos de perversão social. E o ato que aqui cumpri não é mais que uma medida revolucionária para apressar a explosão da verdade e da justiça.

Só tenho uma paixão, a do esclarecimento, em nome de uma humanidade que já sofreu tanto e que tem direito à felicidade. Meu protesto inflamado é apenas o clamor de minha alma. Que ousem, pois, levarem-me aos tribunais criminais e que a investigação aconteça à luz do dia!

Aguardo.

Queira aceitar, senhor Presidente, a certeza de meu profundo respeito.

EMILE ZOLA

³¹ Ambos os artigos tratam do crime de difamação contra a administração pública. Zola foi de fato condenado pela presente carta a um ano de prisão e três mil francos de multa em dois processos. O escritor exilou-se em Londres por onze meses (N. do T.)

Anexo 2 – Cronologia do caso Dreyfus¹⁶⁶

¹⁶⁶ Dentro da cronologia, foram inseridos alguns artigos escritos no *Jornal do Commercio* e no *Estado de São Paulo*,

1894

Outubro: o serviço de informação francês, dirigido pelo tenente-coronel Sandherr, atribui ao capitão Dreyfus a paternidade de uma carta endereçada ao adido militar na embaixada da Alemanha em Paris, Maximilien von Schwarzkoppen, anunciando o envio de documentos militares (*bordereau*). Dreyfus é preso por ordem do general Mercier, ministro da Guerra, e encarcerado na prisão de Cherche-midi. Quando o comandante du Paty de Clam, encarregado do inquérito, remete seu relatório ao ministro da Guerra sem ter conseguido arrancar a menor confissão do prisioneiro, a agência *Havas* anuncia a detenção de um oficial por espionagem, o *L'Eclair* adianta que não se trata propriamente de um oficial superior, O *La Patrie* acrescenta que se trata de um oficial israelita e o *Le Soir* é o primeiro a revelar o nome de Alfred Dreyfus.

Novembro: *La Libre Parole*, jornal anti-semita, publica um longo artigo, no qual se lê a seguinte frase: “O caso será abafado por se tratar de um oficial judeu”. Mercier, depois da leitura apressada do relatório de du Paty de Clam, expõe o caso no Conselho de ministros e transmite as informações para o governador de Paris, o general Saussier. No dia 7 é aberto oficialmente o processo judiciário contra Dreyfus, confiado ao comandante da reserva Bexon d’Ormescheville, que o reportará ao 1º Conselho de Guerra de Paris. O matutino *Le Figaro* publica, no dia 28, uma entrevista do ministro da Guerra, general Mercier, mencionando provas conclusivas. O vespertino *Le Temps* desmente o conteúdo do *Figaro* – o ministro não pode prejudicar uma causa em andamento. O *Figaro* do dia seguinte, insiste no conteúdo da entrevista do ministro sem que ele demonstre qualquer reação.

Dezembro: Ormescheville remete seu relatório ao ministro Mercier, que o encaminha ao governador Saussier. Este convoca o Conselho de Guerra para o dia 19 do corrente mês. A única base de acusação é ainda a escritura do *bordereau*, que não era objeto de acordo entre os cinco especialistas consultados. Dia 19, o processo é aberto e o comissário do governo, comandante Brisser, requer que ele seja realizado a portas fechadas. Dreyfus é defendido pelo advogado Demange. No dia 21, o comandante Henry, do serviço de informações, declara no tribunal que uma pessoa “honrada” lhe afirmara em março daquele mesmo ano que havia um traidor no Estado-maior. Ele aponta para Dreyfus e diz: “O traidor, aqui está!” Entre os especialistas, Bertillon faz uma demonstração incompreensível buscando incriminar Dreyfus. Depois de uma exposição de três horas da defesa, os sete juízes se retiraram para deliberar. Eles dispunham então de um dossiê

assim como alguns do *Jornal do Brasil*. A maior parte dos textos aqui apresentados foram traduzidos de Winock (1988). Este volume é uma re-edição do número especial da revista *L'Histoire* intitulada “*L'affaire Dreyfus. Vérité et mensonges*”, nº 173, de janeiro de 1994.

secreto com nove peças, a mais significativa era uma carta endereçada ao adido militar alemão Schwarzkopper pelo adido militar italiano Alessandro Panizzardi que dizia algo sobre “*Esse canalha de D...*”, quem havia vendido alguns planos diretores de fortificações de Nice. Nem o réu, nem seu defensor sabiam dessas peças. Os juízes, convencidos pelas provas, declaram Dreyfus culpado. Ele é condenado à deportação perpétua. A ilegalidade já se manifesta no processo, pois o Código de Justiça Militar impunha que as imputações contra qualquer acusado deveriam ser submetidas à defesa com, no mínimo, três dias antes de colocadas em julgamento. Clemenceau (que no futuro daria o título à carta de Zola), no *La Justice*, define assim Dreyfus: “*Nada mais que uma alma imunda, um coração abjeto!*” Em 31 de dezembro um pedido de revisão é rejeitado.

1895

Janeiro: No dia 5, Dreyfus é solenemente degradado no pátio da Escola Militar. O condenado protesta pela sua inocência. Ele é transferido para a prisão da Santé, de onde partirá em 17 de janeiro para Saint-Martin-de-Ré. Em trânsito por La Rochelle, o capitão francês é alvo do furor popular. Ele embarcará no dia 21 de fevereiro para a Guiana, chegando em 21 de março, depois de uma terrível travessia. Somente em abril será transferido para a ilha do Diabo. Também em 17 de janeiro, Félix Faure é eleito presidente da República, depois da saída de Casimir-Perier.

No Brasil, notícias no *Jornal do Brasil*, do dia 13, no *Estado de São Paulo*, do dia 26 e *Jornal do Commercio*, do dia 10:

“... O conselho de guerra que julgou o capitão Dreyfus levou mais de uma hora a deliberar. A sentença, que foi lida em público diz que todos os membros do conselho interrogados sobre esse quesito: ‘*Está ou não provado que o capitão Dreyfus é criminoso de haver entregue em 1894 a uma potência estrangeira documentos que podem habilita-la a emprender guerra contra a França?*’ Responderam sim por unanimidade. Sensação no auditório e gritos de ‘*Viva a pátria!*’...”
(JC – 10/01/1895)

Fevereiro: no final deste mês, Mathieu Dreyfus, irmão do capitão degradado, fornece ao jornalista Bernard Lazare uma primeira documentação para inocentar Alfred Dreyfus.

No Brasil, o *Estado de São Paulo* publica um artigo no dia 3, intitulado “O Capitão Dreyfus”:

“*Conta uma folha parisiense que, já há mezes, o general Negrier tinha feito denúncia do capitão Dreyfus, como official suspeito de*

espionagem

Foi num fim de verão, realizavam-se as manobras militares, no intuito de determinar a tática de combate que o exército tinha que adoptar, dada a intensidade de fogo das novas armas...” (ESP – 03/02/1895)

Julho: o tenente-coronel Georges Picquart é nomeado para a chefia dos serviços secretos, sucedendo Sandherr, que sofre de um início de paralisia geral.

1896

Março: uma carta-telegrama (*Le petit bleu*) de Schwarzkoppen endereçada ao comandante francês Esterhazy é interceptada pelo serviço de estatística. Esterhazy é, dali em diante, submetido a uma estreita vigilância.

Julho: Picquart, reabrindo o “dossiê secreto”, constituído contra Dreyfus pelo processo de 1894, constata a semelhança da escrita do *bordereau* com a de Esterhazy. Depois de uma investigação pessoal, o erro judiciário aparece-lhe claramente no meio de agosto. Ele vai tentar convencer seus superiores, os generais de Boisdeffre e Gonse, mas em vão.

Setembro: o jornal inglês *Daily Chronicle* publica a notícia de que o condenado teria escapado da prisão. O rumor, ao que tudo indica, foi lançado por Mathieu Dreyfus a fim de colocar novamente a atenção sobre o caso. De fato, algumas dúvidas são então expostas na imprensa sobre a validade do processo. O *L'Éclair*, em 15 de setembro, desejando impedir a retomada do caso, revela a existência do dossiê secreto. Trata-se de uma carta cifrada entre a embaixada da Itália e a embaixada da Alemanha de Paris, que conteria a seguinte frase: “*Decididamente este animal de Dreyfus tornou-se difícil de contentar*”. O “D” da nota secreta “*Esse canalha de D...*” fora transformado pelo jornal em Dreyfus. De fato, ao revelar a existência do dossiê secreto, o jornal veio a demonstrar que Dreyfus fora julgado e condenado em plena ilegalidade. Com esta revelação, Lucie Dreyfus, esposa do capitão francês, entra com o pedido de revisão do processo por violação dos procedimentos da justiça militar.

Novembro: Henry remete ao general Gonse uma peça pretensamente enviada à embaixada da Alemanha: uma carta do adido italiano Panizzardi à Schwarzkoppen destruindo Dreyfus com todas as letras. Trata-se do “*falso Henry*”, cuja inautenticidade será descoberta em agosto de 1898. Bernard Lazare publica na Bélgica a brochura *Une erreur judiciaire – la vérité sur l'affaire Dreyfus* e envia uma tiragem de 3000 exemplares em embalagem lacrada para destinatários escolhidos. Ofensiva da imprensa de direita contra a brochura. Usa-se pela primeira vez a palavra “sindicato” para nomear

os defensores de Dreyfus. No dia 10, o *Le Matin* publica um fac-símile do *bordereau*, cuja fotografia lhe foi vendida por Teyssonières, um dos especialistas de 1894. Picquart é afastado de Paris pelo general Gonse e parte para a Tunísia. Bernard Lazare conversa com o senador Auguste Scheurer-Kestner e Émile Zola sobre a inocência de Dreyfus. Mas seus argumentos não convenceriam ainda completamente aqueles que viriam a ser os campeões do partido pró-Dreyfus.

1897

Maio: uma carta insolente de Henry a Picquart termina convencendo este último que uma maquinação é tramada contra ele, a fim de abafar qualquer revelação de sua parte.

Junho: Picquart releva a seu amigo de infância, o advogado Louis Leblois, a inocência de Dreyfus e a culpabilidade de Esterhazy e pede que o amigo guarde segredo.

Julho: Leblois faz uma visita ao vice-presidente do Senado, Scheurer-Kestner, revela o segredo de Picquart e pede discrição absoluta.

Outubro: é lançado em Paris o novo diário, *L'aurore*, fundado por Ernest Vaughan, com Georges Clemenceau como redator-chefe. O comandante Henry, desejando abortar os esforços de Scheurer-Kestner, que anunciou sua intenção de fazer campanha em favor da revisão do processo de Dreyfus, previne Esterhazy do perigo por meio de cartas anônimas. O presidente da República, Félix Faure, recebe o vice-presidente do Senado, que lhe expõe sua convicção sobre a inocência de Dreyfus. Logo em seguida, a imprensa de direita ataca o vice-presidente do Senado. Henry prepara, junto a Esterhazy e du Paty de Clam, um falso telegrama endereçado a Picquart com intuito de atribuir-lhe a autoria do *petit bleu*, inicialmente atribuído a Schwarzkoppen.

Novembro: Scheurer-Kestner vai agora buscar o apoio do primeiro-ministro, Jules Méline. Um banqueiro, o sr. de Castro, reconhece a caligrafia de um antigo cliente, militar francês no rascunho azul, impresso em cartazes distribuídos pela cidade. Depois de confirmada a semelhança, marca um encontro com Mathieu e expõe a descoberta (o cliente era Esterhazy e o impresso, o *bordereau*). É publicada a segunda edição da brochura de Bernard Lazare, acrescido de novas informações. No dia 15, o *Le Temps* publica uma carta de Scheurer-Kestner afirmando a inocência de Dreyfus e revelando que o verdadeiro culpado é conhecido; não revela, porém, seu nome. No mesmo dia, Mathieu Dreyfus acusa formalmente Esterhazy de ser o autor do *bordereau*. O general Saussier, por ordem do ministro da Guerra, abre um inquérito contra Esterhazy, o qual ele confia ao general de Pellieux. No dia 20, Pellieux conclui desta forma o relatório: “*Em minha alma e confiança, Esterhazy me parece fora de caso (...) Picquart parece culpado...*”. É publicado no *Le Figaro* o

primeiro artigo de Émile Zola sobre o caso Dreyfus, cuja frase final conclui: “*A verdade está a caminho e nada a deterá*”. Retorno de Picquart à Paris por ordem de seus chefes, papéis são apanhados em sua casa. No dia 28, o *Le Figaro* publica uma carta de Esterhazy a uma de suas antigas amantes, entregue pelo advogado da amante a Scheurer-Kestner, onde ele diz, entre outras coisas: “*eu mataria cem mil franceses com prazer...*”. Grande comoção pública. No dia seguinte, George Clemenceau, no seu *L’Aurore*, entra na campanha com uma série de perguntas sobre o caso.

No Brasil, o *Estado de São Paulo* publica notas sobre o caso e o *Jornal do Comércio* publica no dia 25, o artigo “*O Capitão Dreyfus*”:

O Capitão Dreyfus

“Vive ainda na memória de todos – pois o caso passou-se não lá há muito tempo – o célebre processo do capitão de artilharia do exército francez, Dreyfus, que accusado de ter entregue documentos importantes sobre a mobilização do exército, e especialmente sobre inovações introduzidas nos modernos canhões ao governo alemão, foi julgado, condenado e euxautorado, indo depois cumprir a pena de degredo para uma possessão franceza na Oceania.

(...)

Vamos ver que extraordinária surpresa nos prepara no futuro. Há aqui um dilemma de que não é fácil sahir. Ou Dreyfus não está innocente e o Sr. Scheurer, vice-presidente do Senado, é um homem ao mar, com a sua reputação completamente perdida; ou o ex-capitão foi victima de um espantoso erro judiciário, erro que há de impressionar profundamente a sociedade franceza, e cujas conseqüências serão funestas para muita gente.” (JC – 25/11/1897)

Dezembro: sai o segundo artigo de Zola no *Le Figaro*, “*O sindicato*”. Termina o segundo inquérito do general Pellieux sobre Esterhazy, com uma nova conclusão novamente favorável ao acusado. Na Câmara dos deputados, Jules Méline, primeiro-ministro, reafirma que não existe um caso Dreyfus (caso narrado pelo JC). Terceiro e último artigo de Zola no *Le Figaro*, “*Processo Verbal*”, no dia 5 de dezembro. Depois disso, devido a uma suspensão de assinaturas, o jornal corta sua colaboração com o escritor francês.

No Brasil, o *Jornal do Comércio* publica vários artigos durante o mês, enquanto o *Estado de São Paulo* continua a tratar do assunto na seção de notas “*Os nossos telegrama – a questão Dreyfus*”

“O caso Dreyfus”

“O sentimento affetivo do mundo civilizado tem sido a bem dizer abalado neste últimos tempos na hyphotese de ter havido um erro judiciário na questão Dreyfus, tendo sido condemnado no mais ignominioso dos castigos, uma victima para a qual, caso seja apurada a sua innocência, não haverá reparação que possa compensar as torturas por que há passado...” (JC – 1/12/1897)

“Grave questão em França”

“Do nosso correspondente de pariz, em data de 25 de Novembro:

O caso Dreyfus, a que nos referimos no correio anterior, continua a ser a grande questão do dia, preocupando seriamente a atenção pública... As opiniões cada vez dividem-se mais...” (JC – 17/12/1897)

“Os nossos telegrama – a questão Dreyfus”

“O desenlace da campanha promovida com o intuito de provocar a revisão do processo Dreyfus não podia ser esperado.

Como se viu pelos telegramas de ontem, o governo francez não admite a revisão do processo e recusa-se a apresentar os documentos em que se estriba para considerar justamente condenado o ex-capitão Dreyfus...” (ESP – 09/12/1897)

1898

Janeiro: artigo de Clemenceau em 1º de janeiro no *L'Aurore*. Processo a portas fechadas de Esterhazy, que é absolvido. “*Carta à França*”, de Zola, no dia 5. No mesmo dia da publicação de *J'accuse*, Picquart é punido com 60 dias de prisão. Também no Senado, durante a renovação da mesa, Scheurer-Kestner não é reeleito como vice-presidente. Nos dias que se seguem à publicação da carta, inúmeras manifestações ocorrem por toda a França a favor do Exército, contra Zola e contra os judeus. Publicação de uma primeira lista de intelectuais, escritores e universitários favoráveis à revisão do processo de Dreyfus. Entre os signatários estão Gabriel Monod, Lucien Herr, Émile Duclaux, Anatole France, Alfred Jarry, Jules Renard, André Gide, Marcel Proust e Romain Rolland. O general Billot, ministro da Guerra, apresenta uma queixa contra Zola e contra o jornal *L'Aurore*. Debate entre os socialistas e Clemenceau. No Brasil, o JC e o ESP publicam notas ou artigos quase que diariamente

Fevereiro: novas listas de adesões no *L'Aurore*, no *Le Temps* e no *Le Siecle*. Assinam agora Claude Monet, Lucien Guintry, Jules Renard e Sarah Bernhardt. É fundada por Ludovic Trarieux a Liga dos Direitos do Homem. Abertura do processo Zola diante no Palácio da Justiça de Paris, a defesa é

entregue a Fernand Labori; Albert e Georges Clemenceau defendem o *L'Aurore*. O tribunal é presidido por Delegorgue, que se esforça para isolar o caso Zola do caso Dreyfus e se tornará célebre pela frase: “*A questão (Dreyfus) não será colocada*”. No dia 23 Zola é condenado a um ano de prisão e a pagar três mil francos de multa. Picquart é colocado na reserva. Zola produz um dossiê anônimo, *Lettre d'un Diplomate de Berne*, a partir das revelações feitas pelo inglês Oscar Wilde.¹⁶⁷

No Brasil, o *Jornal do Comércio* publica no dia 28 artigo de seu correspondente sobre o “*Processo Zola*”:

“Escreve-nos de Pariz o nosso correspondente em 12 do corrente:

O processo contra o escriptor Emilio Zola começou no dia 7 do corrente perante o jury do Sena...

A segunda audiência começou no dia 8, às 12 hs e vinte minutos da tarde...” (JC – 28/02/1989)

Março: Picquart se bate em duelo com o comandante Henry e lhe atinge duas vezes no braço. A imprensa brasileira acompanha o caso. Em São Paulo tem-se notícia de uma manifestação em apoio ao escritor realizada pelo Comitê Zoliano. Em Salvador, funda-se o clube Émile Zola, presidido pelo psiquiatra Juliano Moreira. O clube envia um livro assinado pelos 226 membros do clube.

No Brasil, o *Jornal do Brasil* do dia 10 anuncia que de São Paulo veio a notícia de uma comissão que convidava o público para uma manifestação de simpatia a Émile Zola, pela sua posição assumida no processo Dreyfus. No dia 12, o jornal publica:

“São Paulo, 11 – Manifestação a Zola. Grave Incidente

O manifesto que convida o povo para a manifestação a favor de Emilio Zola provocou a publicação de um outro manifesto assinado pelo Groupe Français, insultante ao brio dos estudantes brasileiros; estes e a comissão popular do Centro Socialista responderam desafiando os protestantes a sahir do anonymato. Também a Tribuna Italiana revela os

¹⁶⁷ Oscar Wilde, depois de cumprir pena de prisão sob acusação de sodomia, ouve do amigo Carlos Blacker, inglês antidreyfusista, em cuja casa está hospedado, todas as histórias sobre Dreyfus. Blacker é amigo do coronel Alessandro Panizzardi, adido militar italiano, quem lhe revela que o traidor é Esterhazy. Blacker e Panizzardi combinam publicar na imprensa de um país neutro provas da inocência de Dreyfus, mas Oscar Wilde conta tudo a Émile Zola em fevereiro de 1898, a partir de cujas confidências o escritor francês monta o dossiê anônimo. É com base neste dossiê que o *Siècle* publica, em abril do mesmo ano as revelações de Panizzardi implicando Esterhazy como culpado. Blacker também é citado pelo periódico. Este episódio é narrado em Dines (1995: 56).

insultos, publicados no mesmo protesto contra os italianos, mas desafia o autor chamando-o de coelho velhaco.

A questão interessou muito a opinião pública.

O Cercle Français declarou, pela imprensa, ser absolutamente estranho a deplorável polemica com o Comitê Zoliano e imputa allusões a certa autoridade oficial aqui.”(JB – 12/03/1898)

Maio: eleições legislativas, o caso Dreyfus não aparece no centro dos debates, mas nas urnas Jaurès é derrotado em Carmaux e Drumont é eleito na Argélia. Formação do ministério de Henri Brisson, Godefroy Cavaignac é nomeado ministro da Guerra.

Junho: Cavaignac mostra na tribuna documentos secretos que haviam sido produzidos por Henry em 1896. O coronel Picquart, no *Le Temps*, oferece-se para provar a falsidade do dossiê de Henry. Ele é preso no dia 13 e ficará detido por onze meses. É reaberto o segundo processo contra Zola que termina com a mesma sentença. O escritor francês embarca para Londres onde permanecerá por onze meses.

No Brasil, no dia 15, o *Jornal do Comércio* fala da representação de uma peça com a história de Dreyfus:

“No sábado, à noite, diante de uma sala repleta de espectadores houve no Standart Theatre, em Bishopsgate, a representação do Novo Melodrama militar. É simplesmente a triste história do traidor Dreyfus. Ali vê-se aquelle que se diz perseguido, a sua mulher, Zola, o ex Tenente-Coronel Picquart e, como traidor, o comandante Esterhazy. Quatro actos com quatro quadros...” (JC – 15/07/1898)

E nos dias 29, 30 e 31, o mesmo jornal publica uma série intitulada “*A verdade sobre o caso Dreyfus*”, uma elucidação de todos os acontecimentos do caso

Agosto: no *La Petite République*, Jaurès publica uma série de artigos chamados *Les Preuves*¹⁶⁸. O capitão Cuignet, funcionário do gabinete de Cavaignac, revela o truque do “falso Henry” – o documento fora composto por dois papéis colados juntos. No dia 30, o comandante Henry, no gabinete do ministro da Guerra, reconhece-se como autor da carta de outubro de 1896. Preso,

¹⁶⁸ *Les preuves*: no dia 7 de agosto de 1898, Jean Jaurès, candidato socialista derrotado nas eleições legislativas de maio, começa a publicar uma série de artigos no periódico socialista *La Petite République*. Ele buscava demonstrar a inocência do capitão Dreyfus por meio de um método rigoroso de exame dos documentos publicados. Essa série de artigos foram reunidos em um volume em fins de setembro sob o título “*Les Preuves*”.

conduzido ao Mont-Valerian, ele é encontrado morto no dia seguinte, a garganta cortada com a sua navalha. Esterhazy é colocado na reserva.

“O processo Zola”

“Escreve-nos o nosso correspondente de Pariz em data de 22 de julho:

Durou apenas três horas o terceiro processo Zola, perante o tribunal de Versalhes, no dia 18 de julho... E finalmente não havendo acordo entre os magistrados e os Srs. Labori, advogado do Sr. Emílio Zola e Clemenceau, do Sr. Perreoux, gerente da Aurore, os indiciados retirarão-se com os seus defensores, abandonando os debates, pelo que foram condenados, conforme vos comunicamos por telegrapho, a um anno de prisão e a 3.000 francos de multa...” (JC – 11/08/1898)

“A questão Zola-Dreyfus”

“Escreve-nos o nosso correspondente de Pariz em data de 29 de julho:

O advogado Labori, segundo vos comunicamos por telegrapho, foi autor de uma scena inesperada no dia 25 de Julho: em nome do coronel Piquart apresentou ao juiz Betulus queixa contra o Tentente-Coronel du Paty de Clam – o formador do processo Dreyfus, conforme o art. 63 do Código de Instrucção Criminal...” (JC – 17/08/1898)

“Questão Zola-Dreyfus”

“Escreve-nos o nosso correspondente em Pariz, em data de 5 de agosto:

Entramos em novo período da crise moral que afflige a França e que a afflige somente por causa de seu intransigente e até criminoso orgulho desse paiz desde que se trata de cousas e de questões relativas ao Exército...” (JC – 24/08/1898)

Setembro: Cavaignac demite-se e é substituído pelo general Zurlinden. Lucie Dreyfus entra com o pedido judicial de revisão do processo de 1894. Esterhazy foge para a Bélgica, depois para a Inglaterra. No dia 12, du Paty de Clam é colocado na reserva. O ministro da Guerra é novamente substituído pelo general Chanone no dia 17. O ministro da Justiça pede a revisão do processo de Dreyfus.

Outubro: no dia 25, demite-se mais um ministro da Guerra, seguido da demissão do gabinete Brisson. Manifestações anti-semitas na *Place de la Concord*, nas quais 150 pessoas são presas. A Suprema Corte aceita o pedido de revisão. No dia 31, é aprovado o novo gabinete, presidido por

Dupuy. Charles de Freycinet é nomeado ministro da Guerra.

Dezembro: *La Libre Parole* publica a 1ª lista de assinatura abertas para permitir que a viúva do comandante Henry processe o senador Joseph Reinach pelos artigos no *Le Siècle*. No dia 31, é fundada a Liga da Pátria Francesa, nacionalista e anti-semita, tem como membros o poeta François Coppée, Jules Lemaître, Maurice Barrès, o músico Vincent d'Indy, Frédéric Mistral e Gabriel Syveton.

1899

Fevereiro: morte de Félix Faure, presidente da República e adversário da revisão. Eleição de Émile Loubet à presidência, em 1º turno.

Maio: outro ministro da Guerra pede demissão e Camille Krantz o substitui.

Junho: A Suprema Corte decide por unanimidade anular a sentença de 22 de dezembro de 1894 contra Alfred Dreyfus. No dia 5, Zola retorna à França e publica no *L'Aurore*, “*Justiça*”. Formação do ministério Waldeck-Rousseau como o general Galliffet, no Ministério da Guerra e o socialista Alexandre Millerand na Indústria. Millerand é filho de mãe judia e alsaciana.

Julho: retorno de Dreyfus à França. No dia 14, em São Luis do Maranhão, no Brasil, algumas senhoras reunidas num baile em homenagem a Coelho Netto abrem uma lista de subscrições para mandar à Lucie Dreyfus e são recolhidos dois mil-réis. No dia 18, sai um artigo assinado por Esterhazy no *Le Matin*, no qual ele se declara autor do *bordereau*.

No Brasil, além das notas no *Estado de São Paulo* e no *Jornal do Commercio*, no dia 16 o primeiro publica “*A questão Dreyfus*”:

“A sentença pronunciada pela Côrte de Cassação e em virtude da qual o capitão Alfredo Dreyfus vae responder no conselho de guerra de Rennes, determinou de modo positivo o objecto sobre o qual tem que julgar este tribunal militar...” (ESP – 16/07/1899)

E no dia 19, o JC publica esta notícia sobre as senhoras maranhenses:

“Algumas senhoras maranhenses vão mandar a Mme. Lucie Dreyfus um mimo, como demonstração de sympathia. Em baile do Clube Caixeiral na noite de 15, offerecido a Coelho Netto, este teve a mesma idéia, sendo colhidos em poucos momentos assignaturas que montarão a quantia superior a 2:000\$000” (JC – 18/07/1899)

Agosto: abertura do segundo processo Dreyfus em Rennes. O governo de Waldeck-Rousseau manda prender os principais chefes do movimento dos antidreyfusistas, tais como Déroulède e Guérin. Início do episódio conhecido como “*Fort Chabrol*” – Guérin se encerra com seus partidários no prédio do Grand Occidente (sede da Liga anti-semita), na rua Chabrol e resiste durante seis semanas ao cerco policial. Labori, que defende Dreyfus juntamente com Demange, é atingido com disparos de pistola por um desconhecido na rua.

Setembro: cinco dentre os sete jurados reiteram o julgamento de 1894. Dreyfus é reconhecido “*culpado com circunstâncias atenuantes*” e condenado a dez anos de detenção. Porém, no dia 19, sob o pedido de Waldeck-Rousseau, o presidente Émile Loubet assina o indulto de Alfred Dreyfus. No mesmo dia, morre Scheurer-Kestner. Carta aberta de Zola a Lucie Dreyfus no *L’Aurore* no dia 29.

Novembro: grande desfile republicano em Paris, pela ocasião da inauguração, na *Place des Nations*, do *Trionphe de La Republique*, do escultor Jules Dalou, republicano e combatente da Comuna.

1900

Janeiro: no dia 4, o Senado, transformado em Corte Suprema, apresenta seu veredicto contra Déroulède, Guérin, dentre outros *antidreyfusistas*. São condenados a penas que vão de seis a dez anos de prisão. Eleições municipais com vitória da direita e sucessão nacionalista em Paris.

Abril: abertura da Exposição Universal de Paris

Mai: Alfred Dreyfus recebe o artigo *Le Premier plaidoyer pour Dreyfus*, assinado por Rui Barbosa.

Dezembro: é promulgada a Lei de Anistia para todos os fatos relativos ao caso Dreyfus. Zola e Picquart são os grandes beneficiários. Zola escreve novamente uma carta aberta para o presidente Émile Loubet.

1901

É lançado em fevereiro *La vérité en Marche*, coleção de todos os textos de Zola sobre o caso Dreyfus, com grande sucesso de vendagem. Joseph Reinach lança o primeiro volume sobre o caso (do total de sete), *Histoire de l’Affaire Dreyfus*.

1902

Vitória do bloco de esquerda nas eleições legislativas em abril/maio e morte de Émile Zola,

asfixiado em sua residência, na madrugada de 28 de setembro

1903

No dia 7 de fevereiro, o *Estado de São Paulo*, publica em “*A semana estrangeira*”:

“Ressurge a questão Dreyfus...Ainda há dias se noticiou que um inquérito feito no ministério da guerra estabeleceu a falsidade de vários depoimentos e documentos...Este processo não está morto... O seu termo e a declaração de inocência, é a reabilitação de Alfredo Dreyfus.” (ESP -07/2/1903)

1904

A Suprema Corte aceita novo pedido de revisão introduzido pelo próprio Alfred Dreyfus em março. É reaberto o caso Dreyfus.

1906

A Suprema Corte cassa o veredicto de Rennes em 12 de julho. Dreyfus é reabilitado. No dia 13, ele é reintegrado ao Exército. Em outubro, dá-se a constituição do ministério Clemenceau e Picquart é nomeado ministro da Guerra.

1908

Transferência das cinzas de Zola para o Panthéon. Durante a cerimônia, Dreyfus é atingido por um tiro no braço.

1935

Em julho, morre Alfred Dreyfus.

Anexo 3 – Retratos¹⁶⁹

¹⁶⁹ A maior parte dos textos aqui apresentados foram traduzidos de Winock (1998). Somente o retrato de Zola é que foi elaborado a partir de diversas informações e fontes. Tal como a cronologia, os retratos fazem parte da idéia de organizar

Émile Zola (1840-1902)

Nascido em Paris no dia 2 de abril de 1840, filho de um engenheiro italiano e de mãe francesa, passou a infância em Aix-en-Provence. Já adulto, trabalhou como chefe de publicidade na Livraria Hachette entre 1862 e 1866, o que lhe abriu as portas para o meio literário. Foi colaborador de jornais e teórico da estética do naturalismo. O primeiro romance dentro dessa estética é *Thérèse Raquin* (1867). Sua produção literária é intensa e constante, ocupando-se de 1871 a 1893 com o ciclo dos *Rougon-Macquart – História natural e social de uma família durante o II Império*, saga composta de vinte romances. Depois de terminado o ciclo, escreveu ainda outros dois: *Trois Villes* (*Lourdes*, 1894. *Rome*, 1896 e *Paris*, 1898) e *Quatre Évangiles* (*Fecondité*, 1899; *Travail*, 1901; *Vérité*, 1903 e *Justice*, inacabado). Participa intensamente da vida política e cultural do seu tempo, com seus elogios aos irmãos Goncourt, a Taine e Coubert em *Mes Haines* (1866) e aos impressionistas Manet, Sisley, Pissarro e Monet em *Mes Salons* (1866-1868), estes últimos incluídos, no Brasil, na coletânea “*A batalha do Impressionismo*”. Suas crônicas nos jornais republicanos, de maio de 1868 até a queda do Império, também se tornaram um palco de forte polêmica política. Zola casou-se com Alexandrine Meléy em 1870, mas teve uma dupla vida pessoal, marcada pela existência de sua segunda companheira, Jeanne Rozerot, com quem teve dois filhos. Seus últimos anos de vida foram dominados pelo caso Dreyfus. Morreu asfixiado em sua residência na noite de 28 para 29 de setembro de 1902.

Lucie Dreyfus (1869-1945)

De rica família judia, Lucie Hadamard casou-se com Alfred Dreyfus em 1890. Teve dois filhos, um menino e uma menina. Quando seu marido foi preso em outubro de 1894, ela tinha apenas 25 anos. Permaneceu afastada dele durante toda a duração do caso. Em setembro de 1896, um dia antes da publicação no *L'Éclair* da peça de acusação “*Ce canaille de D.*”, Lucie Dreyfus encaminhou uma petição, redigida pelo advogado Démange, ao presidente da Câmara dos deputados, pedindo justiça. Publicada no jornal, essa petição contribuiu para a retomada do caso. Lucie teve de esperar, porém, ainda dois anos antes de propor um requerimento oficial à comissão de revisão contra o julgamento de dezembro de 1894. Em 1º de julho de 1899, Lucie Dreyfus reencontrou o marido que retornava da Ilha do Diabo. Durante os dez anos posteriores à morte do marido, em 1935, Lucie dedicou-se à família e às obras judias.

Ce canaille de D. (esse canalha de D.): esse é o nome de uma das mais famosas peças do dossiê comunicado em segredo aos membros do júri que condenou Dreyfus em dezembro de 1894. Ele foi revelado à opinião pública pelo *L'Eclair*, que o publicou em 15 de novembro de 1896. Essa carta, assinada por “Alexandrine” (nome fictício do adido militar italiano Alessandro Panizzardi) e endereçada a Schwarzkoppen, contendo a seguinte frase: “*Seguem doze planos que esse canalha de D. remeteu-me para você*”. Esta prova da culpabilidade de Dreyfus parecia definitiva para alguns. O D. se revelaria, posteriormente, como sendo a inicial de um certo Deblois, um empregado do ministério que vendia planos diretores a 10 francos a peça.

Mathieu Dreyfus (1857-1930)

Dois anos mais velho que Alfred, Mathieu, depois de fracassar na carreira militar, resignou-se a dirigir os negócios da família na indústria têxtil. Quando o irmão foi preso, Mathieu empenhou-se imediatamente em provar a inocência de Alfred, mas seus primeiros passos foram vãos diante da histeria da campanha anti-judaica patrocinada pela imprensa. Em janeiro de 1895, conta-se que Mathieu recorreu ao hipnotismo e Léonie, uma vidente, revelou-lhe que um dossiê secreto foi usado para condenar seu irmão – dossiê cuja existência seria oficialmente confirmada à família no mês de fevereiro pelo presidente da República Félix Faure. Mathieu Dreyfus, em fevereiro de 1895, pediu ao escritor judeu Bernard Lazare que redigisse um texto denunciando a condenação de Alfred Dreyfus, mas o próprio Mathieu atrasou a publicação desse texto até novembro de 1896. Também em agosto de 1896, ele fez divulgar, por meio da imprensa, a notícia da fuga do seu irmão – o que provocou a retomada da discussão sobre o caso. Nos anos seguintes, ele enviou aos jornais todos os elementos do processo que ele tinha conhecimento. Mathieu Dreyfus morreu cinco anos antes de seu irmão, em outubro de 1930.

Ferdinand Walsin Esterhazy (1847-1923)

Entrou no exército em 1870 e, em 1877, com a patente de capitão, foi locado no serviço de informação. Esse grande doente - ele era tuberculoso - construiu sua vida sobre intrigas destinadas a conseguir dinheiro. Em 1886, casou-se com uma mulher rica, e multiplicou seu círculo de influências. De um lado, ele oferecia seus serviços ao *La Livre Parole*, de Édouard Drumont; de outro, ele pedia dinheiro ao judeu barão de Rothchild. Em julho de 1894, sem idéias nem recursos, vendeu à embaixada da Alemanha, em Paris, informações relativas ao exército francês. Foi no fim de setembro que ele escreveu o *bordereau*, responsável pela condenação de Dreyfus. Esterhazy foi advertido em outubro de 1897 pelo general Gonse, o comandante Henry e o comandante du Paty de Clam que ele corria o risco de ser preso em função das descobertas do coronel Picquart. Apoiado

pelo ministério da Guerra, declarou que era vítima de um complô. Daí em diante, por duas vezes, o general de Pellieux, encarregado do processo sobre Esterhazy, declarou-lhe inocente. Em agosto de 1898, ele foi colocado na reserva. Foi para a Inglaterra, de onde enviou, um ano depois, justamente antes do processo de revisão de Dreyfus, um artigo ao *Matin*, no qual ele declarava ser o autor do *bordereau*, que ele teria escrito sob as ordens do tenente-coronel Sandherr, chefe do serviço de informação. Em 1923, morreu sob o nome de conde Jean de Voilemont.

Bordereau: Documento manuscrito citado constantemente pelos atores deste drama, é a peça principal sobre a qual Dreyfus foi condenado. A lista de informações nele contida (freio hidráulico do canhão de 120, tropas de cobertura, formação de artilharia, manual de tiro e situação de Madagascar), prometida pelo autor, foi endereçada ao adido militar da embaixada da Alemanha, em Paris, Maximilien von Schwarzkoppen. Em 26 de setembro de 1894, o comandante Henry, ligado ao serviço de informação, toma conhecimento do documento e comunica-o a seu superior, o tenente-coronel Sandherr. O *bordereau* circula nos departamentos do Estado-maior até que, em outubro, o coronel Fabre e seu adjunto, o tenente-coronel d'Aboville, descobrem uma similitude entre a letra do documento e a letra do oficial estagiário, o capitão Dreyfus.

Hubert Joseph Henry (1846-1898)

Este filho de lavradores distinguiu-se pelo seu heroísmo durante a guerra de 1870. Ele entrou no serviço de informação em 1893, tornando-se um agente totalmente devotado ao seu chefe, o tenente-coronel Sandherr. Foi ele quem, no processo de 1894, apontou enfaticamente para Dreyfus, acusando-o de traidor. No entanto, face ao contra-ataque dos dreyfusistas, seu testemunho passou a não ser suficiente. Em outubro de 1896, temendo ser posto em questão o veredicto do primeiro processo, Henry fabricou uma carta que o adido militar italiano Panizzardi teria enviado ao seu colega alemão Schwarzkoppen, designando nominalmente Dreyfus como traidor: o '*faux Henry*'. No ano seguinte, para comprometer o coronel Picquart como autor do '*petit bleu*', ele remeteu, com a cumplicidade de Esterhazy e do comandante du Paty de Clam, falsos telegramas. Mas, em agosto de 1898, Cavaignac, ministro da Guerra, revelou a inautenticidade da primeira peça fabricada por Henry. Este confessou seu crime e em 30 de agosto foi enviado para a prisão. No dia seguinte, suicidou-se.

Faux Henry (falso Henry): essa expressão designa o documento que surge como o mais convincente para confirmar a culpabilidade de Dreyfus. Ele foi fabricado pelo comandante Henry. Trata-se de uma carta do adido militar italiano endereçada a Schwarzkoppen em outubro de 1896: "*Meu querido amigo, li que um deputado vai interpelar Dreyfus. Se pedirem a Roma novas*

explicações, eu direi que jamais tive relações com esse judeu”.

Bernard Lazare (1865-1903)

Nascido em Nîmes, no sul da França, de uma família judia bem colocada, lançou-se bem cedo na carreira jornalística. É autor de numerosas obras literárias, fundou a revista *Les Entretiens Politiques et Littéraires*, que publicava jovens escritores de vanguarda, foi colaborador de vários jornais e, em poucos anos, tinha conquistado uma legitimidade intelectual. Ele é lembrado também pela sua ligação com pensadores revolucionários e anarquistas. Foi em 1894, quando tinha apenas trinta anos, que Mathieu Dreyfus veio lhe pedir ajuda para o irmão. Apesar dos poucos documentos que dispunha, Lazare redigiu, em 1895, um primeiro esboço sobre o caso. Mas, o irmão do condenado lhe pediu para adiar a publicação. Neste momento, decide entrar na batalha pela revisão. A partir de maio de 1896, ele publicou uma série de artigos contra Drumont no *Le Voltaire*. Em julho do mesmo ano, os dois se bateram em duelo, sem resultado. Lazare apareceria daí em diante como o primeiro defensor dos judeus. Ele tenta persuadir jornalistas e deputados da inocência de Dreyfus. Em novembro de 1896, ele publica em Bruxelas sua brochura *Une erreur judiciaire – la vérité sur l'affaire Dreyfus*, na qual ele cita o texto completo do *bordereau* e denuncia a peça secreta “*Ce canaille de D.*”. Uma tiragem de 3000 exemplares é enviada a jornalistas e numerosas personalidades e a publicação provoca uma grande comoção no Estado-maior (em novembro de 1897, uma nova versão foi publicada). A partir desta data, Mathieu Dreyfus pede a Lazare para se afastar da defesa do irmão, pois dali em diante ele seria defendido pelos notáveis republicanos que achavam o escritor ‘anarquista’ um pouco embaraçoso. O jornalista morreria de câncer em setembro de 1903.

Armand du Paty de Clam (1853-1916)

Culto e ambicioso, interessado em grafologia, foi a ele que o serviço de informação recorreu quando, em outubro de 1894, tratou-se de comparar a escrita do *bordereau* à de Dreyfus. O tenente-coronel – promovido então a comandante – foi encarregado da investigação preliminar. Ele organizou, em colaboração com o ministro da Guerra, os mínimos detalhes da prisão de Dreyfus, prevista para 15 de outubro; até mesmo o texto ditado para confundir o culpado foi minuciosamente preparado. Em 18 de outubro, os interrogatórios começaram. Durante 15 dias, du Paty de Clam sujeitou o prisioneiro a uma verdadeira tortura. Ele vinha todos os dias e o interrogava durante várias horas. Finalmente, redigiu um relatório apressado, do qual ele eliminou todos os elementos que poderiam contradizer a acusação e foi por meio desse relatório que o processo foi aberto contra Dreyfus. Depois de ter desempenhado este papel determinante, du Paty de Clam deixou-se levar

totalmente pelo caso. É certo que foi ele quem forneceu o dossiê secreto que permitiu a acusação de Dreyfus e foi ele ainda que, em 1897, escreveu, com o general Gonse e com o comandante Henry, a carta que preveniu Esterhazy da proximidade da acusação contra sua pessoa. Foi ele, enfim, que, no mesmo ano, fabricou, com Henry e Esterhazy, os falsos telegramas destinados a comprometer o coronel Picquart. Mas seu posto de comandante foi efêmero, depois do 1º processo de Dreyfus, ele voltou a ser um simples oficial. Em maio de 1899, depois da reviravolta do caso, du Paty de Clam foi preso e, em novembro de 1900, foi colocado na reserva. Ele morreu em dezembro de 1916, em consequência de ferimentos durante a 1ª Guerra Mundial.

George Picquart (1854-1914)

De origem alsaciana, o coronel foi nomeado em 1º de julho de 1895 para a chefia departamento de informações, substituindo o coronel Sandherr que sofrera de paralisia geral. Quando Dreyfus foi condenado, ele não questionou a culpabilidade do capitão. Porém, em março de 1896, depois de ter descoberto o '*petit bleu*', retomou o inquérito por conta própria. Desde agosto do mesmo ano, Picquart falou para seus chefes, os generais de Boisdeffre e Gonse, sobre sua descoberta: o capitão Esterhazy era o verdadeiro autor do *bordereau*. Tornando-se um testemunho incômodo, ele foi enviado em novembro para o Leste da França e em seguida para a Tunísia. No entanto, em junho de 1897, ele reencontrou seu amigo de infância, o advogado Louis Leblois, a quem ele revelou que Esterhazy era o culpado, e não Dreyfus, pedindo-lhe segredo. A partir desse momento, o coronel Picquart não deixou mais de estar exposto à hostilidade de seus chefes, que tentavam neutralizá-lo. Em 1897, Henry, Esterhazy e du Paty de Clam fabricaram falsos telegramas a fim de fazê-lo passar por culpado pela fabricação do '*petit bleu*'. Em fevereiro de 1898, ele foi colocado na reserva e, em março, ele se bateu em duelo com Henry. Em julho, ele declarou ao *Temps* que ele estava prestes a provar que Dreyfus era inocente e, em seguida foi detido por divulgação de documentos secretos de interesse da Defesa Nacional. É somente em junho do de 1899 que a improcedência da acusação foi declarada a seu favor. O coronel Picquart foi finalmente nomeado general em 1906, no dia seguinte à reabilitação de Dreyfus. Ele foi ministro da Guerra no gabinete de Clemenceau (1906 –1909) e morreu em 1914.

Joseph Reinach (1856-1921)

Irmão de dois eruditos e sobrinho do barão de Reinach, lança-se muito cedo na vida política. Desde o início do caso Dreyfus, ele se engajou na defesa do capitão. Em 1894, ele interveio junto ao presidente da República Félix Faure para que o conselho de guerra (*conseil de guerre*) não fosse feito a portas fechadas. No momento em que Scheurer-Kestner lançou-se na

batalha, em fins de 1897, Reinach juntou-se a ele. Por toda a parte, ele defendia a causa de Dreyfus. Eleito deputado por Digne (região de Provence, sudeste da França) em 1889 e 1893, ele perdeu até mesmo o seu assento em 1898 por ter denunciado no *Le Siècle* o ‘faux Henry’. Foi então que ele iniciou sua *Histoire de L’affaire Dreyfus*, em sete volumes, que foi publicada entre 1901 e 1911. Reeleito por Digne em 1906, Reinach morreria em 1921.

Conseil de guerre: o caso é marcado pela realização de três conselhos de guerra – aquele que se inicia em Paris no dia 19 de dezembro de 1894 e se encerra em 22 de dezembro com a condenação de Dreyfus; o que se passa nos dias 10 e 11 de janeiro de 1898 (a que Zola se refere com indignação na carta) e resulta na absolvição de Esterhazy; e aquele, enfim, que acontece em Rennes de 8 de agosto a 9 de setembro de 1899 e que termina com uma nova condenação de Dreyfus – desta vez a dez anos de detenção – imediatamente anulada por indulto presidencial. Os dois primeiros conselhos foram realizados a portas fechadas. Cada conselho era composto de sete juizes militares.

Auguste Scheurer-Kestner (1833-1899)

Este químico e industrial alsaciano foi eleito deputado por Haut-Rhin (região da Alsácia, nordeste da França) em 1871. Em 1875, foi eleito senador vitalício. Dois anos depois do início do caso Dreyfus, em julho de 1897, o advogado Leblois convenceu-o da inocência de Dreyfus. Ele decidiu imediatamente fazer campanha a favor da revisão do processo. Em novembro ele publicou uma carta no *Le Temps* anunciando que novos fatos foram descobertos, provando a inocência de Dreyfus. A carta do senador teve enorme repercussão. Logo em seguida, Mathieu Dreyfus acusou publicamente Esterhazy de ser o autor do *bordereau*. Em janeiro de 1898, entretanto, Scheurer-Kestner não foi reeleito à vice-presidência do Senado. Ele continuou, porém, sua campanha em favor de Dreyfus, convencendo Clemenceau e Zola da inocência do capitão. Ele morreu acidentalmente em setembro de 1899, no mesmo dia em que Alfred Dreyfus obteve o indulto do presidente Émile Loubet.

Intellectuel (intelectual): esse nome, sob a forma substantiva, fez sua aparição no caso em janeiro de 1898. Foi Clemenceau que lhe deu repercussão em um artigo no *L’Aurore* no qual ele felicitou aqueles eruditos, artistas e universitários que assinaram a petição a favor da revisão do processo Dreyfus. Na resposta à Clemenceau, Maurice Barrès reutilizou o termo para fustigá-lo: “*Intellectual: indivíduo que se persuade de que a sociedade deve se fundar sob a lógica e que ignora que a mesma repousa de fato sobre necessidades anteriores e talvez estranhas à razão individual*”. A professora de história Madeleine Rebérioux corrige, porém, esta idéia de que o caso inventou o termo intelectual: “o termo ‘intelectual’ não nasceu durante o caso. Ele já aparece como substantivo em um romance de Barbey d’Aurevilly, *Le Chevalier de Touches*, de 1864, depois em Maupassant, em 1879 e em Leon Bloy, em 1886. Porém, não

resta dúvida de que o caso marca bem a entrada dos intelectuais na vida política, sua vontade e sua capacidade de se engajar em um debate específico”. (Winock, 1998: 263)

Anexo 4 – Cartas¹⁷⁰

¹⁷⁰ As cartas estão guardadas em Gif-sur-Yvette, France, na coleção particular do Dr. Francois Emile Zola, neto do escritor francês. Foram gentilmente cedidas para esta pesquisa pela profa Regina Campos. Transcrevi aqui somente as cartas que utilizo no corpo do texto. São 19 cartas no total

Antonio Augusto Marinho da Cunha

Rio de Janeiro, 23 de Fevereiro 1898

32, rua Visconde de Inhaúma

Illustre Cidadão,

Permitti que um dos mais humildes filhos da gloriosa Patria de Floriano, onde felizmente não se conhece ainda o antisemitismo, vos saúde entusiasticamente pela coragem com que, a bem da verdade e da justiça, tendes defendido o infeliz capitão Dreyfus, tão injustamente condemnado a degredo na Ilha do Diabo.

É certo o que dissesteis, ao jurardes perante o mundo que Dreyfus é innocente: - dia vira em que a França terá de agradecer-vos haverdes procurado alevantar-lhe a justiça e salvar-lhe a honra.

Aceitae saudações as mais sinceras do

vosso admirador att,
Antonio Augusto Marinho da Cunha

Sylvino de Amaral

Delegação dos Estados Unidos do Brazil

Madrid, ce 1^{er} Janvier 1898.

Permettez, Monsieur, que, à l'occasion de la nouvelle année je vienne vous prier d'accepter les vœux de bonheur les plus sincères que je fais pour vous, ainsi que pour votre illustre entourage.

J'ose me rappeler à votre bon souvenir, en vous disant que, il y a tantôt deux ans, j'ai eu l'honneur de mériter quelques instants de votre attention bienveillante, lors de mon passage à Paris, avant de me rendre à St. Pétersbourg où j'exerçais mes fonctions de secrétaire de la Légation du Brésil. Vous vous êtes même daigné signer une de vos photographies, souvenir que je garde méticuleusement.

Je profite de l'occasion pour vous manifester mon adhésion à votre conduite dans la vigoureuse campagne par vous entreprise dans le "Figaro". Si avant je n'étais qu'un fervent admirateur de votre incomparable génie – en ce moment j'admire votre abnégation pour la Patrie Française, et pour la défense d'un malheureux.

C'est là la vaillance des gens de coeur, des gens d'honneur!

Je vous prie de me excuser d'avoir pris votre temps et je me confesse.

Votre admirateur et serviteur dévoué,

Sylvino de Amaral
Secrétaire de la Légation du Brésil à Madrid

Alberto Bôavista

Rio de Janeiro, le 19 Janvier 1898

Monsieur Emile Zola

Monsieur,

Pardonnez-moi l'audace de vous feliciter par votre attitude dans ce malheureux affaire Dreyfus.

Comme il est triste voir que justement la jeunesse qu'ait toujours genereuse est la première a vous faire tort!

Mais, qu'importe vous etes fort, Monsieur, vous vous appelez Emile Zola, un nom illustre, au quel tout le monde rend hommage. Que Dieu vous aide a continuer cette honorable campagne. Quel ne sera votre gloire quand vous aurez vaincu, quand l'univers entier aura la certitude de l'innocence de Dreyfus comme moi j'ai toujours eu et j'ai dans ce moment. Triste fin de sciècle puisque on pense etre encore en celui des guerres de la religion. Enfin comme a dit un poete brésilien: Viver é lutar, lutar é vencer. Et vous serez vainqueur, Monsieur.

Votre Admirateur,

Alberto Bôavista
citoyen brésilien

Onofre José Travassos

Brésil, 1898

Ilmos Srs.

Dr. Emilio Zôla.

Distinto romancista e poeta francez tenho a honra de cumprimentar-vôs pela victoria alcançada que acabastes de obter no grande e tremendo processo q, abalou o mundo inteiro, elle vós rende culta homenagem como um dos maiores talentos francezes; padrão de gloria na história franceza. Apreçando as distintas qualidades de tão nobre romançista daqui envio os mais fervorosas abraços e as maiores saudações.

Deus tem demonstrado

A toda gente,

Que Emilio Zôla

Na França

É bastante intelligente;

Emílio Zola venceu

As injustiças

Que o tribunal

Lhe afferiu

São maiores que vós

Terra, mar, çeu e Deus

Sou de vossa Ilma

Criado e obediente

Onofre José Travassos
Rua das Laranjeiras Novo Cattete
Rio de Janeiro

Lucien Dusanton

Rio Grande do Sul, Brésil, 13 Octobre 1901

Monsieur Emile Zola – Ecrivain, Paris

Monsieur,

J'ai lu toutes vos oeuvres et j'ai reconnu que vous étés une puissance.

Mais, une fois de plus j'admire la profondeur des antitheses humaines.

Je detache de votre dernière oeuvre "Le Travail" cette phrase, expression de votre propre pensée: "Et ils auraient le même bonheur dans la terre ici tout retourne (...) soi!

Et bien, il n'est pas d'illetré, d'être grossièrement (...) mais qui appartienne à quelque centre spirite de quelque partie du monde qui ne vous démontre avec des prennnes (sic) irrécusables votre formidable erreur.

J'admire votre gloire Monsieur Zola. Je respecte votre morale, mais je vous assure que vous vous trompez.

La génération de l'humanité ne sera pas faite sur les bases que vous présentez. L'élément principal vous manque "l'homme pur".

Tant que l'homme conservera ses vices la machine restera détraquée.

L'homme est un grand enfant et semblable à lui, ne marchera droit que lors qu'il sera certain qu'il trouvera par des coups les écarts qu'il commets.

Ces moyens répressifs appuyés par des prennnes piachables, par des faits indéniables feront la force de la philosophie qui les possédera.

Lucien Dusanton
Rio Grande

Alvaro Botelho

São Paulo, 23 fev. 1898

Salve! Trez vezes Salve! Ó Zola.

- Justitia enper (sic) omnia -

Désteis o maior exemplo de humanidade n'este seculo em que campéia impavido o canibalismo civilizado, em que a politicagem barregã tomou o lugar da vial Política – que dirige os povos cultos. A vossa condemnação! Gargalhada do cynico... O que significão doze mezes de prisão, trez mil francos de multa – como que se retribuiu vossa abnegação?! Será a escàla millesimal com que um governo insensato sem patriotismo e juizes sem consciencia da sua missão purificadora, - vendo tudo amarello por sobre os amarelllos galões dos officiais inconscientes, - pretenderam medir vosso coração intangível e vossa alma incommensuravel...

Tentastes suerguer (sic) vossa querida França a altura da justiça – que é a humanidade – e apenas conseguistes levar a justiça acima da França...

Justitia quae sera tamen! (direito de resposta)

Avante – Zola! Avante!

O mais obscuro dos brasileiros -

Alvaro Botelho

J. A. Dias de Guimarães

Ass. Luso-americana Financial Beneficiente

Human, de Proteção Mutua de Socorro

Em GARANTIA de VIDA

Estados Unidos do Brazil

Rio de Janeiro, 9 de Abril de 1898

Illm. E Exm. Sr.

Esta Associação jamais podendo olvidar os grandiosos serviços prestados à humanidade em geral por V. Ex^a, à custa dos mais ingentes sacrificios de sua propria vida e honra, caminhando impavido e sereno, trilhando pela vereda do mais elevado altruismo, illuminando com o vosso emérito talento o sagrado templo da Razão e da Justiça.

V. Ex^a. que tambem sabe amar a caridade de par com as mais acripoladas virtudes civicas, está se tornando neste fim de seculo, com a maior justiça, o grande Redemptor dos opprimidos à face dos pró demais conemnados interesses inconfessaveis.

Neste sentido vos tornou Deus misericordiosos, o grande Salvador do presente, quanto maior exemplificador do futuro pela restauração dos brios perdidos das gerações que findam.

Assim, pois, nós que nos desvanecemos de habitar este pedaço do abençoado torrão americano, onde também nos batemos em prol da humanidade, ao lado do seu povo tão cheio de enobrecimento e de personificado altruismo, cruzando as armas da generosidade scientifica como da mais pura democracia doutrinaria em favor da publicas liberdade, também de forma alguma jamais deixaremos de confraternizar solidariamente convosco, ou antes com o mais devotado apóstolo do Christianismo, elevando de cada vez mais as gloriosas tradições da moderna França, como um dos mais sagrados penhores da honra e brio da raça latina.

Desta forma a Associação Luso-Americana Financial Beneficente, usando de uma das sua mais nobres attribuições que lhe são consagradas em lei organica social, houve por bem agraciar V. Ex^a. seu muito illustre membro graduado pela Humanitaria Ordem da Legião de Ilmsa. de seus Notaveis; uma vez que vos digneis a aceitar a bem merecida graça, que alliás, se orgulha de conceder-vos, seu diploma e mais insignias opportunamente lhes serão enviados, desvanecendo-se esta humanitaria e protectora instituição de contar em V. Ex^a. um dos seus mais dedicados e fervorosos protectores, faz preces ao Altissimo que lhe conceda confortabilidade, bem como a todos os demais a quem tenha favorecido com a sua divina graça na grande e generosa incumbencia de defender os enfraquecidos no tirocinio da vida humana.

Tem a subita e grata honra de apresentar a V. Ex^a, os protestos de sua mais alta consideração.

Deus Guarde a V.Ex^a.

Ao Exm^o. Sr. Dr. Emilio Zola

J. A. Dias (sic) de Guimarães
Presidente

Anexo 5 - Revista do Brazil¹⁷¹

¹⁷¹ MENDES, Cunha. “*Discurso pronunciado na Polytheama, em homenagem a Madame Lucie Dreyfus*”. *Revista do Brasil*, ano II, número VIII, jul-ago, 1898, ps. 305-309, Fundação Casa de Rui Barbosa, julho/2009, Rev.8

Discurso

Pronunciado na Polytheama, em homenagem a Madame Lucie Dreyfus

Exmas. Senhoras

Meus senhores

“No vasquejar do século presente, nestes derradeiros tempos de idéaes arrojados por terra, de aspirações aniquilladas e de esperanças desmoronadas pelo exclusivo poder da força material; nestes dias em que os sentimentos mais delicados, as doces claridades das almas, as suavíssimas expansividades dos corações foram substituídos pela analyse crua e fria do realismo; nestes últimos suspiros do século dezenove, vê-se um formidável montão de villanias, um espectáculo de monstruosas degradações moraes e politicas, encontrando-se também no soturno fermentar dessas cousas hediondas uma flor graciosa e leve cuja bellesa contrasta singularmente com essas frias manifestações de fraquesa e de pulsillanimidade.

E assim que o coração de Mme Lucie Dreyfus, translucido e casto, pode ser comparado a uma flor, abrindo as delicadas petalas na atmospha de crimes e enchendo-se do orvalho da esperança entre almas de trevas.

Parece-me que vejo agora os seus perseguidores, os feroses inimigos de seu esposo, arrojados por terra, á semelhança de soldados após uma grande batalha.

Eu os vejo completamente aniquilados, inertes e frios, na confusão sinistra de corpos amontoados, labios ainda abertos no ultimo estertor de uma blasphemia, olhos ainda repassados do violento brilho de almas impiedosas.

E, no meio dessa ruinaria, desse tragico horror de enorme combate, allí está ella, immensamente cheia de resignação, immensamente cheia de esperança.

Vós conheceis as paginas dessa tremenda história em que as maldições de um povo tombaram em peso sobre a fronte de um innocente.

Os insultos faiscavam, as infamias rolavam á plena luz do dia os improperios mais torpes e mais indignos despenharam-se no coração desse martyr e, por entre o vociferar das multidões enfurecidas, por entre o sinistro rumor das phrases deshonorosas, por entre os brados de odio e de colera, ouvia-se aquella voz feminina, aquella voz fraca e dolorosa, repetir sem cessar: ‘elle é innocente!’

Arrancaram-lhe as glorias militares, quebraram-lhe a espada ante a população indignada, cuspiram-lhe ao rosto, arrastaram-lhe a honra pelo frio lamaçal das mais torpes ignominias e, enquanto as exclamações brutaes, os gritos da turba desvairada vibravam furiosamente no espaço, ella confirmava as palavras d’elle, ella continuava a repetir: ‘elle é

innocente!’

Fiseram-no passar por entre linhas de soldados, apresentaram-no aos olhos da nação como o mais vil dos traidores, expulsaram-no da Patria, afastaram-no dos humanos, lançaram-no ao desprezo, e aquella voz dolorosa e suave, aquella voz suave e desalentada, aquella voz desalentada e fraca, continuava a repetir: ‘elle é innocente!’

Eis ahi, meus senhores, um coração feminino, um coração delicado reagindo contra milhões de corações revoltados, á maneira de uma creança resistindo a um exercito de gigantes, á semelhança de um lyrio desafiando o furor de uma tempestadae, a modo de uma concha affrontando as iras do oceano.

Eis ahi em toda a limpidez, em toda a sua claridade, um coração que ama, porém tão grande, tão profundo e tão vasto que, comportando-se nelle a immensidade desses infortunios, comportando-se a tragedia que abalou o mundo, ainda nelle sobrou espaço para guardar a esperança, a doce esperança de salvar o homem querido.

E quando o desventurado prisioneiro viu-se esolado, só, horivelmente só, longe de todos e de tudo, ella persistiu na mesma crença, levando por toda a parte o seu gemido de amargura, batendo em cada coração como um crente bate à porta de um templo, e encontrando todos os corações fechados como si fossem tumulos.

Nesse momento, houve uma alma nobre e grande, houve um espirito generoso que, transformando a phrase num látego de claridade, deu chicotadas de luz nas trevas dos frios calumniadores.

Vós o conheceis a Emilio Zola, a elle que póde comprehender um coração de mulher, e fazer com a força de sua intelligencia o que Madame Dreyfus fez com o poder sobrehumano de seus sentimentos.

Deixo, porém, a outrem a nobre empresa de discursar sobre o maior vulto das litteraturas do mundo.

Cabe-me a mim estudar a alma dessa mulher extraordinaria, dessa mulher que teve coragem de resistir ao maior crime de um povo, dessa mulher que não ficou esmagada sob o maior desmoronamento dos caractere, dessa mulher, emfim que supportou a maior dõr do seculo dezenove!

Longe, muito longe, se achava o condemnado, enquanto a esposa continuava a levantar a voz leve e dolorida.

Durante quatro annos, contados dia a dia, ella andou arrastando pelas ruas de Paris o horroroso fardo de seus soffrimentos, como o miseravel arrasta a grilheta pelos corredores de uma prisão.

Embalde tentou obter o favor de atravessar os mares, de participar da desventura do marido, de levar áquele esolamento a consolação de suas palavras.

Ella, fraca e delicada, queria fortalecer o coração de um homem, como si um pé de rosa podesse dar sombra a uma palmeira, como si um rio podesse comportar um oceano!

É que Mme Dreyfus trasia nalma a grande e perenne alvorada do amor, e quando essa alvorada illumina a alma da mulher, a crença se transforma em fanatismo, os sentimentos alcançam os limittes dos desvarios, os sacrificios vão até á loucura e o idéal mais difficil, mais remoto, mais extraordinario, vem se transformar em plena realidade.

Durante quatro annos, ella arrojou ao ceu as exclamações de suas dores, manifestou aos homens a sublimidade de seus sentimentos e dedicou ao marido a immensidade de seus affectos.

Jamais as suas energias se enfraqueceram, jamais a esperança perdeu o antigo vigor, jamais a sua voz deixou de repetir, cada vez mais firme, cada vez mais repassada de amor, cada vez mais digna de uma heroína: ‘elle é inocente!’

E começou de então a haver um movimento de sympathia em prol dessa E começou de então a haver um movimento de sympathia em prol dessa fragil creatura, cuja firmesa de animo era inabalavel como a arvore secular desafiando a violencia dos raios.

E os que vinham combater em defesa do nobre condemnado, juntavam a sua voz á doce e delicada voz d’aquella martyr, de sorte que o seu suspiro ja encontrava ecco, o seu gemido já encontrava abrigo, e o seu grito de dor não ficava embebido no silencio de um deserto.

E as multidões que outrora arrojavam á face desse extraordinario prisioneiro os insultos mais degradantes, principiaram a estremecer em seus odios, como estremecem as entranhas da terra aos primeiros symptomas de um cataclysmo.

E ella que não tinha outrora o alento de corações amigos, ella que apparecera só, completamente só, no palco dessas monstruosas scenas de villania, ella que affrontara com a sua fraquesa as tempestades de odios, de coleras e de abjeções, ella emfim, lançou por terra as hediondas barreiras e, como si fosse o porta-bandeira da innocencia de seu marido, viu então que a sua phrase vibrava no ar como as notas de um clarim. Não era a sua voz que abalava agora a humanidade, era a voz dos que ella vencera com o poder formidavel de seu coração, era o brado dos que vinham proclamar ao mundo a justiça que rolava dos labios femininos, como um beijo rola dos doces labios maternos.

E a sua voz que, quatro annos atraz, repercutia sem fazer ecco, foi pouco a pouco vencendo as almas, dominando os corações e desmoronando as muralhas de preconceitos, de sorte que os adeptos começaram a apparecer, os espiritos bem formados foram se reunindo e, todos

arrastados pelo poder daquela fragil mulher, vieram fazer coro a seu pedido de justiça, ao nobre e admiravel clamor de suas palavras, a esse brado que acaba de levantar no mundo inteiro um immenso movimento de admiração e de sympathia: ‘elle é innocente!’

Ella o disse, ella o sustentou, ella o confirmará, e a humanidade, surpresa e attonita, ha de conservar na memoria esse exemplo de verdadeira gloria feminina!

Cunha Mendes

Anexo 6 - Revista Rua do Ouvidor nº18¹⁷²

172 D. Demetrio, “*Chronica*”, Rua do Ouvidor, nº 18, propriedade de J.F. Serpa Junior, p. 2, Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1898. Arquivo Casa de Rui Barbosa, Rev. 77

Chronica

“ A HISTORIA da semana não pôde deixar de occupar-se do pesadelo da consciencia universal: o terrivel enigma do capitão Dreyfus. Especie de Mascara de Ferro, o prisioneiro da ilha do Diabo, encontra detractores ferozes e amigos decididos a tudo; a sua aventura, mysteriosa como a do detento de Pignero, desperta a compaixão e o odio, a sympathia e o rancor. Onde estará a verdade? A batalha pende de novo, e muito, para o lado de Dreyfus. Vejamos qual dos dous homens será o que erra; se Zola, no defender, se Rochefort, no acusar.

A questão Dreyfus está tomando evidentemente character muito sério; allegam que por causa do dinheiro judeu, espalhado a rodo. Por isto ou por aquillo, o caso é de affectar a consciencia universal e de ainda talvez fazer correr ondas de sangue, após tantos rios de tintas já vertidos.

Dreyfus é um nome bem conhecido na rua do Ouvidor; cada leitora dirá a quem pertence, pois de certo conhece a homonyma do famoso capitão, que tanto ha feito pelos tres galões. De certo a leitora aprecia as lojas da rua do Ouvidor, que merecem uma placa commemorativa de marmore ou pseudo-marmore com os versos do poeta do *Hyssope*:

*‘Aqui nasceua Moda, e d’aqui manda
Aos vaidosos mortaes as varias fôrmas
De seges, de vestidos, de toucados.’*

Aliás a rua do Ouvidor, de cima a baixo, serve de catalogo aos sete peccados mortaes. As moças bonitas são vencidas pela soberba e as feias pela inveja. Os maridos avarentos passam a correr por diante das refulgentes vidraças do Luiz de Rezende; os velhos babões, agrilhoados á luxuria, limpam a roupa e sujam as cans (sic); os senhores *filantes* vivem grudados ás mesas das confeitarias, auxiliares da gula. Preguiçosos não faltam e para servir a ira ha sempre quem esteja disposto a subsidiar ineditoriaes, afim de deixar patente, ao respeitavel publico, que o adversario se não é burro escapou para ser pae do polemista.

Todos estes peccados fervilham agora, nos dias da festa de 7 de Setembro, cujos preparativos devem ter lisongeados os manes *ypirangescos* dos alferes Gambôa, de quem já o povo se não lembra. O mencionado alferes era o maior entusiasta das fortalezas de papelão e das alvoradas ao redor da estatua: as suas idéas, como Protheu, apenas tomaram outra fôrma. Uma lembrança, pois, merece o alferes Gambôa.

*‘Nam vive quem vos nam viu,
Nem creio que pôde seer
Ver-vos e poder viver.’*

Aquí esteve o Serpa Junios para registrar as *toillettes* elegantes em estylo cupidiuco. Não é brinquedo descrever os mil nadas de um vestido e louvo a paciencia dos entendidos em rendas e *fanfreluches*. Outros ha que, nos bailes e festanças, preferem um derriço com as iguarias, pouco se importando que perdiz cheire a pato. Outros se atiram ás valsas, polkas e quadrilhas, desde as horas cobertas pelas azas estellantes da noute até o romper dos momentos divinos de Romeu e Julieta. São scenas cariocas das quaes já deu interessante nota o desenhista espirituoso do *Mercurio*, diario illustrado a duzentos réis, bem digno de ser comparado pelo leitor, sobretudo se mora longe e tem de apanhar o trem, tarefa de perder dias. O *Mercurio* é leitura leve, inoffensiva e chistosa, tres qualidades distinctas adquiridas só por dous tostões verdadeiros.

Mercurio, deus do commercio e dos ladrões, tem muito que fazer no Rio de Janeiro. O commercio anda, coitadinho, de cara á banda e os ladrões se queixam da falta de *trabalho*, labor que consiste em subtrahir carteiras e visitar ás surdas os gallinheiros. Mercurio está sendo *engrossado* de balde.

De tantas tristezas nos consolaram os rostinhos peregrinos que vimos na rua do Ouvidor, por ocasião das festas, rostos, entre rosa e neve, aos quaes a memoria juvenil applicou o velho madrigal de Christovão Falção:

*'Nam vive quem vos nam viu,
Nem creio que pôde seer
Ver-nos e poder viver. '''*

D. Demetrio

Anexo 7 - Revista Rua do Ouvidor n° 19¹⁷³

¹⁷³ RUCH, Gastão. “*A Questão Dreyfus*”. *Revista Rua do Ouvidor*, Anno I, N. 19, p. 3-4 .Rio de Janeiro, 17 de Setembro de 1898, REV 77

A Questão Dreyfus

“G raças ás revelações e ao suicidio do coronel Henry, a questão Dreyfus acaba de entrar em nova phase, as qual esperamos, será a ultima.

Mais do que nunca se impõe a revisão do processo. Cumpre explicar a questão e levar a elucidação do caso até onde preciso fôr. A não ser assim como se conseguirá restituir a paz e o socego á generosa nação franceza?

Pobre França! Quantos insultos, quantas e quantas humilhações não tens soffrido pelo acto nefando commettido por um homem que talvez nem seja teu filho! A Europa colligada, a america, á portia (sic), te accusam. Dizem todos que estás decadente, podre, envilecida e – suprema dôr – que teu exercito glorioso já não conhece a honra. (Personalização do país e vitimização)

Estes que assim falam, ignoram teu passado, defendem obstinadamente a doutrina absurda de que uma nação inteira é responsavel pelo crime praticado por um de seus filhos, e que fica para sempre deshonorado um exercito que outr’ora foi commandado por um Bazaine. Se estes se dessem ao trabalho de ler, e não muito, veriam que este exercito trahido, humilhado, vilipendiado, ainda assim luctou longos mezes, deixando attonito o adversario por semelhante resistencia, por este mesmo qualificada de *heroica*.

Não, não conhecem a historia estes que assim se expressam porquanto, dado o caso da acceitação de doutrina tão monstruosa, que dizer de uma nação que, em guerra recente, bombardeou propositalmente edificios indefesos e por muitos motivos sagrados, hospitaes com a cruz de Genebra arvorada, bibliothecas, etc., quer dizer de um exercito cujos soldados ainda hoje soffrem supplicios barbaros e infamantes, sem que os miseraveis autores recebam a menor reprehensão, o minimo castigo? (os traidores, Alemanha)

Não, isto não constitue crime porque taes factos não succederam em França e sim em outro paiz.

Por ventura tão feliz será aquella nação que esteja isenta de trahidores? Cremos que não. Nada porem transpira, nada absolutamente. O respeito pela *cousa julgada* é enorme naquelle paiz. Nos seus tribunaes militares os processos têm um character absolutamente medievo. Ao defensor do accusado é terminantemente vedado pleitear a causa do constituinte perante os juizes. Apenas lhe é permittido apresentar a defesa por *escripto*, podendo ser ou *não* tomada em consideração. Para concluir: todo o julgamento é feito a *huis-clos*.

No entanto esta nação é justamente considerada como uma das mais adiantadas do globo.

Sua imprensa não se tem cansado, ó ironia, de commentar o modo inquisitorial e

vexatorio proque foi feito o julgamento de Dreyfus, protestando igualmente e com a maior indignação, quando os juizes francezes applicaram o huis-clos parcial nos processos Esterhazy e Zola.

É verdade que se tratava da França ...

Voltemos porém á questão Dreyfus.

O nosso modo de pensar é talvez ousado, mas em todo caso, explica até certo ponto a balburdia que tem reinado nesta vergonhosa questão.

Parece-nos que effectivamente houve communicação de documentos relativos ao poder militar da França á outra potencia, á Russia com o fim de angariar a sua alliança.

Esta communicação feita *por ordem superior* foi habilmente aproveitada por um official do exercito (Dreyfus ou Esterhazy?) que se valeu do ensejo para vender peças importante a outra nação, naturalmente a Allemanha.

Resta agora estabelecer a responsabilidade de cada um dos dous, porque, é nossa opinião, o culpado deve ser forçosamente um destes officiaes. Ambos tinham convivencia com o Estado-Maior, e se Dreyfus, por ser official empregado na repartição de era chefe, Boisdeffre, podia dispor de meios para se apropriar, de certas peças, não é menos verdade que Esterhazy, pelo facto de ser *espião do governo*, gozava de alguma intimidade com os chefes superiores do exercito, conseguindo obter, graças a descuido censuravel, aquellas peças que justamente desapareceram.

Os antecedentes destes dois homens differem muito.

Trabalhador, intelligente e estimado, tal era a situação de Dreyfus antes de sua condemnação. Possuidor de alguns bens e casado com uma senhora de cabedades, parece que não foi o dinheiro o movel que o levou, acaso, a praticar o crime.

Já se não pode dizer o mesmo de Esterhazy. Antigo official do exercito austriaco, mais tarde zuavo pontifical, figura este aventureiro na legião estrangeira durante a guerra de 1870. Terminada a lucta, em que revelou bravura, pediu Esterhazy a sua transferencia para um corpo de linha, o que lhe foi concedido.

Jogador e devasso, muitas vezes vivendo de expedientes menos confessaveis, talvez algum dia acoitado pela necessidade, se lembrasse de trahir.

Querendo evitar o justo castigo, quem nos diz que não conseguiu este homem accumular, com infernal habilidade, todos os elementos que o podessem denunciar, contra o desgraçado Dreyfus, assim victimado apesar de innocente.

Eis o que a revisão deve elucidar.

Em nosso entender, quando o conselho de guerra condemnou o capitão Dreyfus, todos os membros estavam convencidos da sua culpabilidade. Talvez houvesse alguma precipitação no

juízo, precipitação explicável para quem conhece o temperamento nervoso e impressionável do povo francez.

Porém dahi a acreditar que o Estado-Maior, para salvar alta patente, se fizesse cúmplice no crime de condemnar um innocente, vai grande differença.

Se a revisão não foi feita até hoje, dicta este procedimento o receio de complicações que poderiam surgir pela publicação de documentos, visando não só a mobilisação, por exemplo, como talvez *factos* relativos á potencias visinhas.

Mas, a situação que chegou o caso Dreyfus, a sua gravidade excepcional, a anciedade que se apoderou de toda a França após o incidente Henry e a demissão dos generaes Boisdeffre e Gonse, não permitem outro adiamento da solução.

A revisão impões, inevitavel e immediata.

Gastão Ruch

Anexo 8 - Revista Rua do Ouvidor nº 20¹⁷⁴

¹⁷⁴ (s/assinatura). “*A Questão Dreyfus*”. *Revista Rua do Ouvidor*, Anno I, N. 20, p. 2 .Rio de Janeiro, 24 de Setembro de 1898 (REV 77)

A Questão Dreyfus

“Nosso illustre collaborador Gaston Ruch, tratando da questão Dreyfus, em o ultimo numero desta folha, terminou seu magistral artigo com a seguinte phrase: - ‘A revisão impõe-se, inevitavel e immediata’. Não podia suppor o illustrado articulista que no momento em que se publicava aqui o seu trabalho, em Paris, reunia-se o Gabinete Brisson e decidia a revisão do processo, apesar da resitencia terrivel do ministro dos trabalhos publicos e do ministro da guerra, general Zurlinde, governador militar de Pariz, os quaes, após a decisão referida, abandonara os respectivos cargos.

O Sr. Brisson merece o applauso unanime dos que amam a Justiça e a Verdade.

A sua coragem civica tornou-se agora admiravel, pois todos sabem os perigos tremendos a que vai arrostar a França com a revisão do processo Dreyfus. Que infinidade de provas apparecerão contra o Estado-Maior francez, provas que apagarão completamente os serviços de muitos officiaes, tidos como distinctos!

A irreductivel teimosia dos generaes Billot e Zurlinden e do Sr. Cavaignac em não assentirem na revisão, provém, a nosso ver, do receio que nutrem não duma guerra, mas da desmoralisação completa do exercito francez em cuja culminancia ha homens que não trepidam em falsificar documentos par conseguir a condemnação dum official inferior – *Homo homini lupus*. – A questão Dreyfus mais uma vez veio provar a verdade da theoria de Hobbes.

O misero official foi condemnado por se ter constituido alvo da inveja de alguns, por ser – rico, trabalhador, intelligente, feliz, casado com uma senhora, cuja distincção e heroismo são hoje cousas indiscutíveis.

O Sr. Ruy Barbosa, em suas *Cartas da Inglaterra* diz – ‘qualquer que fosse o crime daquelle desgraçado, a rebuscada e caprichosa deshumanidade dessa punição revolta profundamente o sentimento contemporâneo’.

O *huis-clos* votado logo ás primeiras palavras de defesa do advogado Démange é um desses absurdos que revelam de perto a intenção perversa – havia necessidade de degradar Dreyfus, era preciso impedir que a defesa produzisse os seus resultados.

Está decretada a revisão, graças ao Sr. Brisson e ao Sr. Sarrien. A campanha de que se constituiu chefe, incontestavel e incontestado, o grande Zola, já alcançou os louros da victoria.

Rochefort e Drumont aggridem agora o governo accusando-o de querer entregar-se aos judeus!

Luctas de religiões quando a sociedade tem por unicas normas o Trabalho e a Justiça! Paris transformando-se em ilha de Creta, ás avessas!

Gloria aos fortes, gloria a Zola, gloria a Brisson, gloria aos militares francezes que se bateram pela rehabilitação do Estado-Maior, depois de um processo energico, mas cujas peças tenham discussão conveniente.

Guerra de móрте aos *huis-clos*!

(sem assinatura)

Anexo 9 - Revista A Meridional ¹⁷⁵

¹⁷⁵ SILVA MARQUES. “*Não é dos nossos*”. **A Meridional** v.1, n.1-2, fev-abr/1899. Arquivo Casa de Rui Barbosa, Rev 26

“Não é dos nossos”

“Emilio Zola estava amortalhado, á espera para descer a sepultura, que lhe sellassem o esquife com o beijo misericordioso do convencionalismo academico.

Execrado pela mocidade estudiosa que já não via n’elle mais do que um pesquisador de monturos, incompatibilizado com os poucos que ainda prestam homenagem á Arte sob a Cupula da Senilidade, despresado pelo grosso das celebridades de carregação que compõem quasi exclusivamente aquelle impagavel museu de archeologia, o inventor dos Rougon-Macquart tinha ficado insepulto, *debout malgré lui*, vivo por falta de cemiterio e candidato perpetuo á immortalidade. Aquelles que n’um momento de allucinação julgaram ver na sua obra uma synthese luminosa da vida collectiva, um assombroso monumento de contribuições sociologicas, e no autor vasado em Tacito, cedo perceberam a illusão da miragem e sorriram de novo a doce philosophia dos Miseraveis, á eterna moral do Christianismo, ás visões consoladoras das Theogonias defuntas. Huga, o adversario da arte pela arte, o apostolo convencido da arte para a humanidade, deixou de ser o echo da logomachia banal, e Leconte de Lisle, esquecido momentaneamente sob as ruinas dos templos barbaros, voutou a ser o que era, o espirito ávido de bellesa, pedindo alimento ás civilisações extinctas, ao drama do Calvario, ás florestas sombrias da India, ao mysterio das religiões passadas, ás legendas sombrias do Norte.

O eclipse durou pouco porque a mentira desfez-se por si mesma. Áo passo que os velhos obreiros do ideal passavam deixando um largo sulco luminoso, como ponto de partida aos reformadores futuros, o autor da *Besta humana* desaparecia sob os nevoeiros do pantano, para continuar a sua abominavel tarefa de sondar a syphilis das mansardas e as immundicies dos porões.

N’essa repugnante missão de hyena, farejando podridões, Emilio Zola teve uma unica preocupação: sacrificar á canalha, contando com o successo do escandalo. O vicio não poda ser mais generoso; pagou sem regatear, as emanações fetidas da *Terra* e de *Germinal*. Mas á proporção que o ouro cahia na sacola do editor Charpentier, o hymalaya de abjecções, transformado pela cegueira em cathedral dominadora da esthética do futuro, desaparecia como por encanto, sob uma avalanche de lama, e o grande colleccionador de pustulas ficava reduzido ás suas verdadeiras proporções, as de um hystrião de feira exhibindo aberrações que ele proprio havia inventado, como os malandros de esquina intentam chagas para melhor explorar a caridade publica.

A revisão do processo Dreyfus appareceu-lhe como uma nova mina, desafiando a sua lanterna exploradora, mas Deus sabe quanto custou ao syndicato a adhesão do carpinteiro dos Rougon, a justa campanha em favor do hospede da ilha do Rougon, a justa campanha em favor do

hospede da ilha do Diabo. Justa, digo, não que esteja convencido de um erro judiciario no famoso processo de traição, porque si é verdade que em França não se atira ás costas do primeiro bipede que apparece a farda de honorario do exercito, este também não expulsa um companheiro sem a prova palpavel da sua culpabilidade, mas porque entendo que é tão criminoso aquelle que expõe á lança inimiga o coração da patria, como os que a matam pelo descredito nas mais inconfessaveis especulações. Se Alfredo Dreyfus é innocente não podia ter sido condemnado; se elle é culpado deve ser absolvido enquanto os seus congeneres não forem tambem immolados á imparcialidade da justiça.

Com este protesto á meia voz, não tenho em vista nem discutir a innocencia de Dreyfus, que julgo desnecessaria para que pleiteem a sua causa aquelles que esquecem as misérias que nos assolam para se occupar das futilidades de além mar, nem me proponho a dissecar a obra de Zola, porque além de trabalho inutil, seria expor-me ás consequencia de uma exhumação de cadaveres; quero apenas que se saiba que o mineiro do *Ventre de Paris* não se poz á frente da questão Dreyfus por amor á humanidade ou a uma pretensa raça perseguida, mas por amor de si mesmo.

A sua vida tem sido até hoje a negação absoluta de toda a solidariedade humana. Para prova d'isso é bastante não esquecer este facto que é a justificação completa de sua obra: Quanto os patives da politica franceza, que contam dezeneas de imitadores n'esta Cynopolis do Novo Mundo, fizeram condemnar Jean Grave, por um livro publicado havia dous annos e já em segunda edição, não houve quem, menejando uma penna, não protestasse com a suprema energia, contra essa clamorosa injustiça, esse tremendo golpe de inquisição que vinha ferir em cheio a liberdade de pensar.

Na França e na Belgica ficou resolvido entre os homens de letras que todos assignassem uma representação ao poder competente em favor do moço philosopho, condemnado em virtude de uma lei de excepção que tivera para elle effeitos retroactivos, contra a vontade presumida do legislador, e de encontro aos mais preliminares principios do Direito.

O documento correu de mão em mão, nos dous paizes, encontrando em todos o mais franco apoio. Quanto tocou a vez de Emilio Zola, este não pôde occultar que era legitimo representante do *pan-muflismo* burguez, e depois de ler aquellas paginas cheias de amor, de indignação e de supplica, do amor que não é o simples producto de um apostolado religioso, porque é o grito expontaneo do coração, da indignação que não pede vingança, mas inspira piedade, da supplica que não humilha, mas engrandece, respondeu com esta ridicula evasiva: 'Não posso, Jean Grave não é dos nossos'.

Sim! O autor de *La Societé mourante et l'anarchie*, escreve para a humanidade,

affronta com a convicção de um apóstolo a indiferença de todos os homens, os preconceitos de todas as classes, na defeza talvez de uma chimera, mas a sua palavra não queima como um carvão em braza, não é uma ameaça de revoltado, distillando odio, é um grito de dôr que se confunde n'uma prece, não é a flecha envenenada do mysanthropo, acorçado sobre o esterquilinio, é o balsamo da esperança levado por um desilludido á massa anonymata dos soffredores. Elle, Emilio Zola, sim, não doutrina, especula, não convence, indis põe, não pinta, desnatura, não ama, apedreja; é um canhão de lama, voltado contra uma geração. Elle, que aponta a guilhotina aos que sonham com a liberdade, que abandona ao silencio do carcere aquelles qu n'um desvario sublime ousam pregar a fraternidade universal, não enrubece em reclamar piedade para os que violam as leis da natureza.

A condemnação de Oscar Wilde por motivo que não posso e não devo repetir, deu tambem lograr a que alguns homens de letras, francezes e inglezes, intercedessem em favor do estheta das Intenções, junto á rainha Victoria.

Uma petição nesse sentido foi apresentada á diversos escriptores por uma commissão mixta, nomeada em Londres. Alguns assignaram-na para não discutir, outros recusarem-se á tomar parte na cruzada, outros finalmente, fizeram-no com restricções¹⁷⁶. Zola não só approvou esse documento de solidariedade litteraria, como mostrou-se pesaroso por não ter sido o primeiro dos signatarios.

Ahi está em que consiste o humanismo do grande romancista das mazellas.

É contra essa mentira que eu venho protestar, lembrando a condemnação de Jean Grav. Quanto ao titulo pomposo de chefe da escola naturalista, não é preciso insistir; se a falta de assumpto justifica esse disparate, a historia impede que elle vingue. O autor de Naná não é chefe de escola alguma, porque o garoto não tem côr, nem o vicio revela da litteratura ... A sua obra não é produto da observação, é o resultado de um calculo, se não fôr a sua propria alma pela avesso. Quem abandona a larga estrada illuminada pela viela escura das torpezas, não pôde pretender as honras de guia das gerações futuras. Nem Emilio Zola, faça-se-lhe esta justiça, acredita na existencia dos seus satellites; está, ao contrario, mais do que ninguem, convencido de que já é um ocaso, differente d'aquelle de que falla Regnier, sem os deslumbramentos de uma cidade em chammas.

Um ultimo desejo o perseguem como aos moribundos: ser membro da Academia Franceza. Nem mesmo essa gloria elle pôde hoje disputar com coragem, porque alli já não tem logar que lhe convenha.

¹⁷⁶ François Coppée, que declarou assignar menos como homem de lettra, do que como membro da Sociedade Protectora dos Animaes.

Ninguém comprehenderia com effeito esse grande inventor de abortos, dissecando os methodos seguros de Taine, com os falsos instrumentos da sua sciencia phantastica, forjando balanças para pezar os rithmos de um Leconte de Lisle ou o criterio philosophico de um Anatole France.

A cadeira que lhe competia já está prehenchida, era a de Fernando de Lesseps. Como successor do grande francez, Emilio Zola podia ter morrido dignamente. Ninguém mais apto do que elle para este fiasco epico: O romance do homem, do seu destino, da sua popularidade, da empreza de suez, da inauguração do canal sob o sol causticante do Egypto, a esperança dos agivoros nas acções do Panamá, os trabalhos impossiveis, o rochedo que resiste, os milhões absorvidos, a fraude no parlamento, as sessões tumultuosas, o jury, a condemnação, o phantasma de Arton. Uma Odysséa de escandalo, como se vê, digna da atmosphaera do segundo imperio de onde sahio o romancista – Arlequim, amortalhado em vida e mendigo legendario da immortalidade.

Não! A mocidade brasileira não póde tomar parte na galvanisação desse cadaver. Se Dreyfus é innocente, levemos ao prisioneiro de Cayena o consolo da nossa solidariedade, por mais ridicula que ella pareça, por menos efficaz que ella seja, não em nome de uma classe, não por amor de uma pretensa raça perseguida, mas como membros da grande familia humana.

A litteratura nada tem que ver com a justiça criminal: deixemos em paz Emilio Zola. Elle não é dos nossos.”

Silva Marques

Anexo 10 - “Dreyfus, o novo Édipo”¹⁷⁷

¹⁷⁷ SOUSA, Remy. **Dreyfus, o novo Édipo**. Bahia, 1971, Fundação Casa de Rui Barbosa, julho/2009, PDI 4529

Dedicatória: Para minha mãe, a quem devo o melhor de mim mesmo.

CENÁRIO: liso, simples, despojado, sóbrio, meio sombrio. A cena é constituída de dois planos, separados por alguns degraus, a fim de servirem o da frente, mais baixo, para as evoluções dos movimentos de opinião – a massa moderna fazendo aqui as vezes de côro da antiga tragédia grega – e o segundo, mais alto ao fundo, reservado aos protagonistas, propriamente ditos, do drama. Nele, a esquerda, uma mesa rodeada de bancos para os sucessivos Conselhos de Guerra.

O jôgo de luz, ora esmaecida ora violenta, deve *sublinhar* o desenrolar da ação – acompanhando os movimentos de tristeza e de explosão da turba – bem como do gradativo aclaramento da “Verdade em marcha”.

Cada episódio da peça é um “movimento” dessa marcha, dolorosa mas triunfal.

PERSONAGENS (Por ordem de entrada em cena)

Alfredo Dreyfus, capitão e depois major

George Picquart, major e depois tenente-coronel

Paty de Clam, major

3 grafólogos civis

1 jornalista

6 membros do Conselho de Guerra

Presidente do Conselho de Guerra

Demange, advogado de Dreyfus

Henrique, major e depois tenente-coronel

Lúcia Dreyfus, espôsa de Alfredo

General Mercier

General Boisdeffre

General Gonse

Ruy Barbosa, advogado e jornalista

Mateus Dreyfus, irmão de Alfredo

Walsin-Esterhazy, major

advogado de Esterhazy

Emilio Zola, escritor

Uma jovem

Cristiano Esterhazy, primo do major Esterhazy

Guignet, Capitão

General Cavaignac

Soldados, multidão.

I MOVIMENTO

DREYFUS: (A paisana, entra pela direita baixa e dá uns passos. Ao ver a cena vazia, pára, consulta o relógio, tira do bolso um papel a fim de o conferir). Tão cedo! Mas efetivamente a hora é mesmo essa para a inspeção geral convocada no Ministério da Guerra: nove da manhã. Aguardemos (passeia despreocupado, ao longo do primeiro plano, esfregando as mãos para se esquentar).

PICQUART – (entrando pelo centro, no segundo plano) Bom dia, Capitão Dreyfus.

DREYFUS – Bom dia, major Picquart. Então temos inspeção hoje, assim tão cedo? Faz um friozinho ...

PICQUART – O tempo vai esquentar já ...

- Entre (faz continência enquanto Dreyfus sobe ao segundo plano). Aguarde um pouco, por favor (sai por onde entrou. Pouco depois entram pelo mesmo lugar o Major Paty de Clam e mais três grafólogos civis que se vão abancar à mesa, em silêncio).

PATY DE CLAM – (Depois da continência formal) O General vai chegar. Enquanto esperamos, como tenho de escrever uma carta e feri o dedo, pode escrevê-la para mim, capitão?

DREYFUS – Pois não (sentam-se à mesa e Paty bem junto dele, olhando atentamente a escrita).

PATY DE CLAM – (dando-lhe uma folha) Antes, preencha aqui êste formulário, por obséquio. (Dreyfus obedece e o entrega. Paty dá-lhe outra folha). Agora queira escrever:

Prezado amigo, há tempos sem notícias suas, assim mesmo lhe mando aqui algumas informações interessantes. O projeto de manual de tiro da artilharia da campanha é extremamente difícil de se encontrar (interrompendo bruscamente) o senhor treme!

DREYFUS – É que estou com frio nos dedos.

PATY DE CLAM – Preste atenção, isto é grave! (continuando o ditado) Como vou partir para manobras, queira dizer-me onde poderei encontrá-lo na minha volta. Atenciosamente (arranca-lhe o papel das mãos. Levanta-se empertigado, põe a mão sôbre o seu ombro e exclama) Em nome da lei, está preso! O senhor é acusado de crime de alta traição!

DREYFUS – (fulminado, mal conseguindo levantar-se, pronuncia frases sem nexo, enquanto é revistado por dois dos civis). Tome minhas chaves (joga-lhes na cara as chaves de sua casa). Abram tudo lá em casa, sou inocente! Mostrem-me pelo menos as provas da infâmia que pretendem ter eu cometido!

UM CIVIL – Sozinho um pouco terá tempo para refletir sôbre o melhor destino a dar à sua vida depois de tamanha infâmia ...

DREYFUS – (senta, olha o revólver) Tudo isso é um pesadelo, um absurdo! Céus! Mas de que me acusam? E querem até que me mate?! Que mundo de loucos! Não, não serei mais um deles ... Minha consciência de nada me acusa ...

(Enquanto êle monologa, um grupo de curiosos sai da direita baixa e lê avidamente os jornais distribuidos por um jornaleiro saído da esquerda baixa).

JORNALEIRO – Traição! Traição! Traição!

(Pantomima: movimentos nervosos da multidão. Nesse interim, o Conselho de Guerra, de sete membros, entra pelo fundo e senta ao redor da mesa, enquanto o advogado senta-se ao lado de Dreyfus).

PRESIDENTE – Tratando-se de matéria que envolve a segurança nacional, êste Conselho de Guerra se processará estritamente a portas fechadas. Capitão Dreyfus, o senhor é acusado de altíssima traição para com a França. Tem algo a dizer em sua defesa?

DREYFUS – Mas isso é um absurdo, uma infâmia!

DEMANGE – Senhor Presidente, êste julgamento secreto fere o espírito da Declaração dos Direitos do Homem! Vai de encontro aos mais sagrados princípios do Direito, cerceando a defesa de um acusado.

PRESIDENTE – (com veemência) Os altos interêsses da Pátria estão bme acima dos do indivíduo.

DENABGE – A Pátria sucumbe quando não pode assegurar a liberdade e os direitos de seus cidadãos. Em nome da França, exijo que êste julgamento seja público!

PRESIDENTE – Façam evacuar a sala! (a multidão no primeiro plano, que desde a entrada do Conselho de Guerra estivera calada e atenta, dispersa, constrangida e silenciosa). Ouçamos o que tem a dizer o oficial da polícia judiciária encarregado do inquérito.

PATY DE CLAM – (Entra pelo cento e faz continência). Na qualidade de chefe da 3ª seção do Estado Maior, declaro que examinei o *bordereau* em questão, chegado aos nossos serviços pelos canais competentes. Ora, tal documento, contendo revelações sôbre o potencia bélico da França a uma nação estrangeira – informações essas ultra-secretas – só poderia ter sido comunicado por alguém intimamente informado da situação do nosso poderio militar. Logo, vale dizer, um oficial do Estado Maior, e da arma de artilharia.

Meu raciocínio, portanto, senhores, é simples, objetivo, cartesiano, irrefutável! Examinei um por um os membros relacionados, direta ou indiretamente, com nosso Estado Maior. Cotejei a letra de cada um pacientemente com a do *bordereau*.

O resultado aí está: a letra do documento é de Alfredo Dreyfus! Os grafólogos convocados já se manifestaram a respeito. É o que eu tinha par dizer (faz a continência e retira-se

por onde veio).

DREYFUS – Mentira! É tudo mentira!

PRESIDENTE – Tem a palavra o Major Henrique para depor.

HENRIQUE – (entra pelo cento, todo medalhado, empertigado, fulminante de agressividade e faz continência – Proust). Declaro que um honrado cidadão me afiançou de modo irrefutável que um oficial da 2ª Seção estava traindo.

DREYFUS – (levantando-se indignado) – Que êsse cidadão compareça aqui! Apresente os fatos ...

PRESIDENTE – Silêncio! A palavra está com a testemunha ...

HENRIQUE – Quando um oficial tem um segrêdo na cabeça, não o confia nem mesmo a seu quepe! (apontando Dreyfus). O traidor ei-lo aí!

DREYFUS – Repilo essa infâmia! Exijo provas, entenderam” (papel de Dreyfus em relevo)

PRESIDENTE – A defesa tem a palavra. (Sai Henrique).

DEMANGE – Senhores, quando o irmão do acusado, o Sr. Mateus Dreyfus, me procurou para ser o patrono desta triste causa, convimos que eu só aceitaria a sua defesa sob a condição de ser eu o primeiro juiz de Alfredo Dreyfus. NO caso em que encontrasse a menor prova contra êle e pela gravidade dos fatos de que é incriminado, eu cessaria imediatamente de defendê-lo. Essa minha imposição inicial foi aceita, inclusive pelo acusado. Pois bem, senhores, até agora, nada foi sériamente apresentado contra o meu constituinte. Dos cinco técnicos com grafia, dois se pronunciaram pela semelhança da letra de Dreyfus com a dêsse famoso *bordereau* e dois contra. O último, o Sr. Bertillon, teceu um tal amontoado de hipóteses e teorias que duvidamos esteja êle próprio convencido da culpabilidade do acusado. Pelo menos, não arrancou a convicção de ninguém, tanto seus argumentos complicados têm a aparência de sandice.

Além de reiterar meu veemente protesto contra o segrêdo injustificável dêste julgamento – como se a França precisasse de um clima de conspiração para ser defendida pelos próprios filhos – o fato é que a vida pregressa de meu constituinte nada tem de desabonador.

Tôdas as sindicâncias feitas até o presente lhe são favoráveis.

Assim, só resta contra êle um papelzinho, êste famoso *bordereau*, colhido de fonte pouco confessável, e que êle declara nunca ter visto e ainda menos escrito, mas cuja letra se parece muito com a dêle; e é só, o que está longe de ser uma prova concludente. A sua condenação não se pode fundamentar em tão tênue prova, senhores!

PRESIDENTE – Já foi dito aqui que a matéria dêste julgamento é de tal gravidade para a segurança nacional que não se pode permitir a sua publicidade. O Conselho vai deliberar.

(Os juizes se levantam e saem pelo centro. Ao entrar, cada qual recebe discretamente uma pasta por mão oculta nos bastidores, sem que Dreyfus nem Demance, distraídos a conversar, o percebam).

DEMANGE – Coragem, meu amigo, vamos vencer esta batalha.

DREYFUS – Há um pavoroso êrro em tudo isso, mas tenho confiança na lisura da justiça militar.

(Nesse intervalo a multidão desfila em silêncio, de um lado a outro do primeiro plano, empunhando cartazes com dizeres tais como: “Traição de um oficial francês”. “A França em perigo de Guerra Civil”! “*Complot* Judeu”!, “O triador é Dreyfus!”. “Salvemos a nação contra os estrangeiros!” “Abaixo a judiaria!”, “Viva a França! Morra a Alemanha!”, “Morte ao Judas!”. Volta o Conselho de Guerra, cada membro de pasta na mão, e se abanca).

PRESIDENTE- (de pé, lê a sentença) – Em face das provas reunidas, claras e irrefutáveis, êste Conselho de Guerra condena por unanimidade o Capitão Alfredo Dreyfus à degradação militar e à prisão perpétua em recinto fortificado. (Saem Conselho e advogado. Rufar surdo de tambores durante o resto da cena. Entram soldados em fila, pela esquerda baixa, e vão postar-se ao centro, formando um quadrado, enquanto dois dêles sobem ao segundo plano, fardam Dreyfus a fôrça e o trazem ao centro do quadrado para a cerimônia de degradação. O chefe da tropa se acerca de Dreyfus).

CHEFE – Alfredo Dreyfuys, sois indigno de portar armas. Em nome do povo francês, nós vos degradamos! (Arranca-lhes os galões do quepe e da farda, quebra-lhe a espada e fa-lo dar a volta à tropa formada).

DREYFUS – (durante o desenrolar da cerimônia, firme, não cessa de bradar) soldados, degradam um inocente! Eu juro, desonram um inocente! Viva a França! Viva o exército! Pelos meus filhos, por tudo o que há de mais sagrado no mundo, sou um mártir! Sou um inocente!

(Finda a degradação a tropa forma e sai por onde entrou. Dreyfus, prêso e de mãos atadas a segue, mas, antes de sair, êle e os dois guardas, pela direita baixa entra Lúcia, sua espôsa).

LÚCIA – Querido!

DREYFUS – (Voltando-se) Lúcia!

LÚCIA – Há quantos meses mal nos vemos, Alfredo! Que falta você me faz, meu bem...

DREYFUS – Quisera abraçá-la, meu anjo, a você e a nossos filhos ...

LÚCIA – Pelo amor de Deus, peço, por mim e por êles, que você tenha coragem de viver depois dessa infâmia tôda. A verdade triunfará um dia ...

GUARDA – Vamos, já passou da hora.

LÚCIA – Seu guarda, posso dar um beijo no meu marido?

GUARDA – Não senhora; é proibido.

LÚCIA – Só um beijo; não vou fazer mais nada! Amarrem-me as mãos às costas se quiserem, se não confiarem em mim; mas, por caridade, não façam isso conosco. É muito cruel! Deixem-se beijar êsse rosto querido! Deixem-me aproximar dêle; êle é o meu espôso ...

GUARDA – Não, isso é contra o regulamento! A entrevista está encerrada.

DREYFUS – Adeus, amor ...

LÚCIA – Coragem, filho! Adeus ...

(Lúcia sai devagar pela direita e Dreyfus e os dois guardas pela esquerda. A Luz do palco esmaece).

II MOVIMENTO

(Entram o General Mercier e o Coronel Picquart pelo centro)

MERCIER – Sabe o que êsse Dreyfus me pede em carta antes de partir para a Ilha do Diabo, na Guiana? Que eu não pare o inquérito, que continue buscando o verdadeiro culpado. Já viu a ousadia? É ser muito cínico ... Que êle vá logo para o diabo, isso sim, e nos deixe em paz! Picquart, você agora vai substituir no Serviço Secreto o coronel Sandherr que adoeceu gravemente de sífilis. Quero que dê uma limpeza nas gavetas. Afinal, depois de tanta perturbação com êsse caso Dreyfus, a França ficou muito sacudida. É preciso devolver-lhe a tranquilidade pondo ordem na casa.

PICQUART – Pode confiar em mim, meu General, e é para já.

MERCIER – Conto com você. Para nós, o caso está encerrado. (Sai pelo fundo, Picquart senta na mesa, abre uma pasta deixada por um dos juízes e lê atentamente. Entra um soldado pelo centro e lhe entrega um papel azul). *Le petit bleu* – papel escrito por Schwarzkoppen endereçada ao comandante francês Esterhazy. É interceptada pelo serviço de estatística

SOLDADO – Com licença, Coronel? Nosso serviço secreto captou mais essa informação pela via ordinária, a Sra. Bastian, a tal arrumadeira da Embaixada da Alemanha, em Paris aliciada como nossa agente secreta e que já nos trouxe o *bordereau* de Dreyfus.

PICQUART – Deixe ver. Obrigado. (Examinando) Interessante, muito interessante! Mas a letra dêsse major Walsin-Esterhazy é igual à de Dreyfus! (compara o papel azul com os documentos da pasta). Impressionante a semelhança! Olhe, vamos proceder a uma investigação discreta sobre êsse tal Esterhazy de que fala êste papelucho azul, entendeu?

SOLDADO – Perfeitamente, Coronel! (Sai pelo centro).

LÚCIA DREYFUS – Entra timidamente pela direita baixa com uma petição em mãos e fala no vazio). Senhores Representantes do povo francês: Venho pedir, em nome de meu marido Alfredo Dreyfus, inocente e injustiçado, vítima de horrível êrro judiciário, a revisão do seu processo. Nenhuma prova existe contra êle. Reconsiderai, senhores deputados, o veredito iníquo que o fulminou. Não permitais que se consuma a desgraça de um homem bom e de tôda sua família! (Sai por onde entrou. Entram os generais Boisdeffre e Gonse pelo centro).

BOIDIFFRE – Então, Picquart, que é isso? Você acha que cometemos um êrro judiciário? Você então é também dos que pensam que o exército pode errar?

GONSE – Você deve dissociar o caso Dreyfus, já definitivamente encerrado, do dêsse pobre diabo de Esterhazy, compreende?

PICQUART - Com sua licença, crio isso impossível desde quando um envolve o outro, meu general. Os documentos aí estão. São muito eloqüentes: quem escreveu o bordereau não foi Dreyfus, foi Esterhazy. Julgo preferível, para a própria honra do exército, que ele se antecipe no reconhecimento leal de um engano a bem da verdade, antes que a família do interessado o obrigue a fazer pela força da evidência. Isso, sim, atingiria gravemente a boa reputação militar.

BOISDEFFRES – Seja compreensivo; não seja teimoso nem inconveniente, Picquart! Larque essa idéia para lá ...

GONSE – Por que faz tanta questão que Dreyfus saia da Ilha do Diabo?

PICQUART – Mas ele é inocente.

GONSE – É um caso que não pode ser reaberto. O general Mercier, o general Saussier estão implicados nêle.

PICQUARD – Mas se ele é inocente!

GONSE – E daí? Considerações dessa ordem não devem entrar em linha de conta.

PICQUART – Isto é abominável, meu General; não levarei êste segredo para o túmulo.

BOISDEFFRE – (A parte, a Gonse) – Êsse homem já está se tornando incômodo para o serviço.

GONSE – Certo. Vamos afastá-lo (a Picquart) – Olhe temos uma missão delicada para você na região leste. É assunto urgente. As instruções lhe serão entregues dentro em pouco. Pode retirar-se, coronel. (Picquart faz continência e sai pelo centro).

BOISDEFFRE – Acho melhor mandá-lo depois em missão na África do Norte. Fica mais longe. Êle é demais aqui dentro. Perturba o serviço.

GONSE – Perfeitamente, vamos procurar pô-lo em lugar bem perigoso para ver se êle cala a boca.

(Saem pelo centro. Entra Ruy Barbosa pela esquerda baixa e recita trechos do artigo “O processo do Capitão Dreyfus” de suas “Cartas da Inglaterra”).

RUY – Que faculdade sôbre-humana deu àquêle homem energia bastante, para sobreviver às emoções inoportáveis dessa provação? A não se tratar de um miserável, bronzado na frente, calejado no coração pela prática habitual dos vícios que emasculam o caráter, e saturam de impudor os mais baixos vilões, só duas forças seria capazes de forrar uma alma contra a abjeção incomparável daquela queda, contra o desespero inaudito daquele destino: a insânia, ou a inocência. Ora, Dreyfus não tinha no seu passado uma nódoa, um traço duvidoso. Quinze anos de serviços imaculados e a alta posição de confiança, que ocupava no mais delicado ramo da administração da guerra, define-lhe a fé de ofício. . A superabundância dos seus recursos, a opulência de sua família, a simplicidade dos seus hábitos, a sua aversão ao jôgo, a concentração exclusiva da sua vida

particular nas afeições domésticas excluem a suspeita das seduções tenebrosas, que são freqüentemente a explicação obscura dessas catástrofes da honra. De onde viria pois a tentação inexplicável, que instantâneamente prostitui aquêlo ornamento de sua classe, aquela nobre esperança dos seus concidadãos?

(...)

Mas entre franceses não é lícito seque pôr em dúvida o crime de Dreyfus: “Quem quer que deixasse transparecer, a êsse respeito, a menor incerteza, ou denotasse o mais leve sentimento de comiseração, seria encarado com o mesmo horror e o mesmo ódio que o próprio traidor”. Pleno arbítrio de negar a Deus, aluir a propriedade, santificar a comuna divinizar Marat; mas obrigação estrita e universal de teimar e bater fê em como Dreyfus é o mais desprezível dos malfeitores. Nisto se afincou o público desde o primeiro dia”, escreve um correspondente inglês. “Criminoso de que? Êsse criminoso? Ninguém o sabia; e, até hoje, ninguém, dentre o público o sabe. Todavia, a existência da traição passou em julgado como fato indisputável”.

Onde o corpo de delito? Onde a identificação entre o seu autor e o acusado? Ninguém seria capaz de mostrá-lo. Ninguém viu o processo. Ninguém tem notícia de documentos, ou depoimentos. Fala-se em um papel, cuja letra se atribue ao condenado. Mas o que a êsse propósito se conhece, por indiscreções publicadas no **Figaro**, é que, de cinco peritos ouvidos sôbre o caráter da letra nesse escrito anônimo, se três reconhecem a de Dreyfus, dois sustentam o contrário.

(...)

A tendência, não sei se diga francesa, se latina, a condenar por impressões, a antecipar as sentenças, a se substituir aos juízes, e a ditar arestos aos tribunais tomou, neste ominoso episódio, feições dignas de estudo no seu contraste com o sentir de aguém-Mancha.

(...)

Não pode haver absurdo, já se vê, por descomunal e risível, que não encontre monção favorável na credulidade daquele país, quando a corda patriótica estremece em um dêsses períodos de vibração tão comuns ali desde 1870. Estranho fenômeno o da rapidez e intensidade com que, em uma nação de gênio tão lúcido, e qualidades tão fortes, êsses desvarios emergem à tona da opinião agitada, assumindo às vêzes a aparência das grandes vagas de tempestade.

Considerando nisto, o observador estrangeiro dificilmente poderá furtar-se a uma impressão de dúvida em face do caso Dreyfus. Êsse homem estava condenado pela intuição geral dos seus compatriotas, antes de sê-lo pelo tribunal secreto, que o julgou. Mas essa intuição ofereceria mais visos de solidez do que a que andou buscando entre as potências rivais da França outros tantos padrinhos e corrêos do acusado.

(...)

O certo é que, valham o que valerem estas e outras interrogações, formuladas na imprensa inglesa, a cotação moral da sentença fulminatória contra Dreyfus ficará dependente sempre da confiança implícita, que os membros do conselho de guerra e a unanimidade do seu veredictum inspirarem mais ou menos impreteritamente, a cada espírito. Sete oficiais superiores não podiam conchavar-se no crime de condenar um camarada inocente. A prova que satisfizes com igual plenitude aquelas sete consciências, devemos supor que satisfaria absolutamente a outras quaisquer, por mais provectas, exigente e severa na liquidação da verdade judiciária. Mas, se o crédito pessoal dos juizes e a confiança na sua capacidade profissional bastasse, para dispensar a garantia suprema da justiça, a publicidade, o argumento procederia com a mesma fôrça em relação a todos os tribunais civis e militares, aos quais todos assiste a presunção de honra e competência; e, conseqüentemente, o sigilo, a tradição medieval e bárbara, devia restabelecer-se como regra geral do processo. Rejeitar a conclusão, rigorosamente lógica, é confessar o vício da premissa. A clandestinidade do processo inquina de suspeita as decisões mais justas. Os tribunais mais ilustres dependem, para a sua respeitabilidade moral, da luz, que derramam, sobre o espírito público, do esclarecido assentimento, que neste conquistam.

Mas o segredo, no processo Dreyfus, é talvez, consequência da sua origem. Segundo as notícias correntes na imprensa européia, dentro e fora da França, todo o edifício da acusação assentava em um documento subtraído a uma legação estrangeira. Divulgá-lo seria arriscar, a um tempo, a segurança do país e a honorabilidade da acusação. Confessar a subtração era colocar-se mal para vindicar a honra da nação, e dar ao exército, na condenação do acusado, uma lição de honra. Resta saber se a contradição moral envolvida nesse proceder não é antes uma homenagem às paixões intolerantes do que um serviço à justiça pacificadora.

(...)

“Não queremos censurar o melindre do povo francês a propósito de infrações que envolvem, não só a segurança de uma grande potência militar senão também a santidade de deveres particularmente imperiosos para o soldado. Contudo, não podemos deixar de refletir que, quanto mais odioso e impopular fôr o crime, tanto mais de preceito é que a sua verificação e o seu castigo se rodeiem de tôdas as salvaguardas da justiça pública. ‘E delas a mais indispensável é a publicidade’. (...)

Do que se praticou no processo Dreyfus, a parte censurável não está em se encobrir ao público o teor dos papeis, que se averbam de furtados, senão sim em condenar o réu, sem a comprovação, em tribunal aberto e mediante depoimentos solenes, ‘de que o acusado foi realmente o autor do furto’.”

(Sai Ruy por onde entrou. O General Gonse retorna pelo centro acompanhado do major

Henrique).

GONSE – Major Henrique, cabe-lhe agora substituir o coronel Picquart, a quem foi dada outra missão. Desejamos todo o silêncio sobre o caso Dreyfus, entende? É matéria passada em julgado. Não podemos deixar que agitadores judeus perturbem a ordem pública francesa!

HENRIQUE – Entendido, meu general! (Gonse sai pelo centro. Henrique senta à mesa e abre o processo). Ora, não vai ser difícil contornar as maquinacões anti-patrióticas desse Picquart. (Tira do bolso papel, cola e tesoura e corta alguns documentos do processo juntando-lhe outro forjado. Enquanto trabalha, Mateus Dreyfus irrompe da direita baixa bradando):

MATEUS – Denuncio o Major Esterhazy como o verdadeiro autor do crime imputado ao meu irmão Alfredo Dreyfus!

(A multidão, que acorre de todos os lados do primeiro plano, se divide em dois grupos nervosos, uma minoria de um lado, cercando Mateus para colher precisões, enquanto a maioria, ainda hostil, fica do outro, apostofrando-o. Do primeiro emerge uma faixa: REVISÃO. Enquanto os dois grupos se degladiam por mímicas, quase indo às vias de fato, no centro, surgem Lúcia à direita baixa e Alfredo à esquerda baixa, dialogando ambos por carta, cada qual no seu canto).

DREYFUS – (Lendo suas cartas) Querida: Embora eu te tenha escrito duas longas cartas, pelo último portador, não quero deixar partir este sem te enviar o eco do meu imenso afeto, sem vir te falar, te fazer ouvir sempre as mesmas palavras que devem sustentar tua coragem invencível.

A clara consciência de nosso dever tem de nos tornar estóicos para tudo o mais. Por mais atroz que seja o destino é preciso teres a alma bastante elevada para o dominar até que ele se incline perante ti.

As palavras que eu te repito desde tanto tempo são e permanecem invariáveis. Minha honra é meu bem pessoal, o patrimônio de nossos filhos e lhes deve ser devolvido; esta honra, eu a reclamei da Pátria. Só posso desejar que o nosso pavoroso martírio tenha um termo.

Em minhas cartas anteriores, falei-te longamente de nossos filhos, de sua sensibilidade de que te queixavas, embora eu esteja certo de que tu educas admiravelmente essas queridas criança. Se volto ao assunto, é que na felicidade eles eram o fim único de nossos pensamentos; na infelicidade imerecida que nos atingiu, são a nossa razão de viver. A sensibilidade, portanto, sempre aquela que se dirige às coisas do espírito e do coração, é a grande mola da educação. Que influência se pode ter sobre uma natureza indolente ou insensível?

É sobretudo pela influência moral que se deve agir, tanto pela educação quanto pelo desenvolvimento da inteligência, e esta não pode se exercer senão sobre um ser sensível. Não sou partidário dos castigos corporais, embora algumas vezes seja necessários para as crianças de

natureza indócil. Uma alma levada pelo temor fica sempre enfraquecida com iso. Um rosto triste, uma atitude severa bastam a uma criança sensível para lhe dar a entender seu erro.

LÚCIA – (Lendo suas cartas) – Querido: ainda não recebi tuas cartas do mês de dezembro; não me queixarei das torturas que êste atraso me causa; é inútil, ninguém pode compreender até que ponto são vivos os sofrimentos causados pela inquietude; nada há mais atroz do que ficar privado de notícias de um ente que se sabe muito infeliz e cuja vida me é cem vezes mais cara que a minha própria... Muitas vezes, nas minha horas de calma, eu me pergunto por que somos tão provados, por que motivo somos chamados a suportar um suplício ao lado do qual a morte seria doce ...

Continuo sem notícias tuas, no entanto, sei que as cartas que me escreveste estão no Ministério já há mais de três semanas; estou muito impaciente de as ter e de receber enfim meu consôlo de cada mês; cada atraso na correspondência me causa penosas emoções ...

DREYFUS – (Continuando a ler as cartas) – Faz-me sempre bem vir me aproximar de ti, falar-te de nossos filhos, de um assunto que depois de haver sido, durante a felicidade, o de nossas conversas familiares, é hoje o de nossa razão de viver.

Se só escutasse meu coração, eu te escreveria mais vezes, pois assim me parece – pura ilusão, eu sei mas que alivia, contudo – que no mesmo instante, no mesmo minuto, tu sentirás, através da distância que nos separa, bater um coração que só vive para ti, para nossos filhos, um coração que te ama ...

Mas acima de tudo paira o culto da honra, no sentido absoluto da palavra. É preciso desvencilhar-se, quer das paixões interiores que a dor levanta, quer da opressão produzida pelas coisas exteriores. Esta honra, portanto, que é meu bem próprio, o patrimônio de nossos filhos, sua vida, é preciso quere-la corajosamente, infatigavelmente, sem jactância mas também sem fraqueza.

LÚCIA – (Continuando a ler as cartas) – Vi partir com grande tristeza o último portador; até o derradeiro instante eu esperava poder te enviar uma palavra confortadora.

Mas, coragem, eu te peço com tôda a fôrça, tôdas as súplicas de tua mulher que te adora, em nome de teus filhos bem amados, que te amam já de todos seus pequeninos corações, e que terão por ti uma infinita gratidão, quando compreenderem a grandeza do sacrifício que lhes fizeste. De minha parte, não poderei te dizer bastante que admiração tenho por ti, com quanta ternura meu pensamento te acompanha noite e dia, quanto sofre por te saber infeliz.

Tuas tristezas, tua dor, tôdas as sensações que te torturam, encontram um eco em meu ser e me dão angustias atroz. Nada me pode consolar do fato de não poder viver perto de ti, de não estar aí para te sustentar, para evitar os desfalecimentos, para diminuir teus sofrimentos.

Nessa pavorosa desgraça, teria sido para mim um consôlo bem grande poder te cercar,

te fazer sentir a cada momento que uma natureza amorosa e devotada velava a teu lado, sempre pronta a ouvir tuas queixas, a receber o transbôrdio de tua dor, de tua pena.

Pois bem, êsse afeto tão intenso, que eu tanto te queria trazer durante essas tristezas, aumenta ainda, se isso é possível, pelas angústias atrozes que me dão a distância que nos separa, a falta de notícias, a vida tão triste, tão isolada que levas. Renuncio por fim a te escrever êste conjunto de impressões: ela são muito dolorosas para que eu venha te perturbar com elas, por demais intensas e profundas para as confiar a esta fôlha de papel tão fria e tão banal ...

DREYFUS – Perdoa-me se as vezes gemo ... mas, que queres? Acontece que, na amargura das lembranças, tenho necessidade de transbordar no teu coração as sobras do meu. Nós nos entendemos sempre tão bem, minha adorada, que estou certo de que tua alma tão forte e generosa palpita de indignação com a minha.

Éramos tão felizes! Tudo nos sorria na vida. Lembras-te de quando dizias que nada tínhamos a inveja a ninguém? Posição social, fortuna, amor recíproco de um pelo outro, filhos adoráveis ... tínhamos tudo, enfim ...

Nenhuma nuvem no horizonte ... depois, foi aquêlo raio pavoroso, inesperado, tão incrível mesmo que hoje ainda me parece às vezes que sou o brinquedo de um horrível pesadelo.

Não me queixo de meus sofrimentos físicos, sabes que êste eu os desprezo, mas sentir pairar sobre seu nome uma acusação pavorosa, infame, quando se é inocente ... Oh! Isso não! É por isso que suportei tôdas as torturas, todos os vexames, pois estou convencido de que cedo ou tarde a verdade será descoberta e que me farão justiça.

Desculpo muito bem esta cólera, esta raiva de um nobre povo inteiro ao qual se revela que há um traidor ... mas eu quero viver para que êle saiba que êsse traidor não sou eu.

Sustentado pelo teu amor, pelo afeto sem limites de todos os nossos, eu vencerei a fatalidade. Não garanto que ainda não terei, por vezes, momentos de desfalecimento, até de desespero. Realmente, para não ter queixa de erro tão monstruosos, seria preciso uma grandeza d'alma que não pretendo ter, mas meu coração permanecerá forte e valente ...

Viverei, minha adorada, pois quero que possas continuar a levar meu nome como até o presente o fizeste, com honra, com alegria e com amor, pois finalmente quero transmiti-lo intacto aos nossos filhos.

Não vos deixeis, portanto, abater pela adversidade, nem uns nem outros; procurai a verdade sem tregua nem repouso ...

Teu, Alfredo.

LÚCIA – Eu te escrevo tôda perturbada ainda pelas tuas queridas e boas cartas que acabo de receber. No primeiro momento quando vejo tua letra querida, quando leio estas linhas que

me trazem teu pensamento, as únicas notícias que eu tenho durante um longo mês, fico feito louca de tristeza, minha cabeça inchada não compreende mais, choro lágrimas quentes.

Depois me contenho, fico com vergonha de me ter deixado abater pela emoção, vergonha de minha fraqueza, e cobro nova dose de coragem na tua firmeza, na tua energia, no meu poderoso afeto. Todavia, tuas cartas me fazem grande bem e se a emoção me lacera, tenho a alegria de te ler, a ilusão de ouvir por alguns instantes a tua voz amada.

Acrescento ainda algumas linhas às minhas cartas antes da partida do portador: faço questão de te dizer que permaneço forte, que minha vontade é inquebrantável, que conseguirei te fazer recobrar tua honra, e te suplico de ter comigo esta esperança absoluta no futuro, esta fé que nos faz aceitar as mais duras situações para chegar a devolver aos nossos filhos um nome sem mácula, um nome respeitado.

Tua, Lúcia.

(Sob luz esvaecente, saem ambos lentamente por onde entraram enquanto a multidão que permanecera no centro do primeiro plano discutindo por meio de gestos, fica atenta para o novo julgamento que se inicia).

III MOVIMENTO

(Entra o Conselho de Guerra, pelo centro, seguido de Esterhazy e seu advogado, sentados todos como de costume).

PRESIDENTE – Está aberta a sessão dêste Conselho de Guerra. Que tem a dizer o major Esterhazy ante os novos fatos que chegaram à tona do conhecimento público?

ESTERHAZY – Senhor Presidente, sou uma pobre vítima do Sindicato Judeu que quer me substituir a êsse infame traidor de Dreyfus.

ADVOGADO – É isso mesmo. Querem embrulhar tudo, envolvendo meu cliente que nada tem a ver com essa feia história. Êsses esquerdistas agitam demais a opinião pública, senhor Predidente! Planejam destruir a França! ...

PRESIDENTE - Os antecedentes do major Esterrazy são bem suspeitos ...

ADVOGADO – Que o sejam! Não é prova para incriminá-lo no caso Dreyfus! A judiaria o escolheu talvez por isso mesmo, como fácil bode expiatório!

PRESIDENTE – É, talvez por ser um tarado é que o querem envolver. Que acha o respeitável Conselho?

OS CONSELHEIROS – (uníssonos) Inocente! É Inocente!

UM POPULAR – Querem entregar a França aos generais!

(Meia multidão prorrompe em vivas no primeiro plano ao passo que a outra metade apupa. Um popular do grupo favorável a Esterhazy sobe até o segundo plano e o abraça (accolade) enquanto outros o carregam vitorioso para baixo e saem triunfalmente pela esquerda. Entra Zola pela direita baixa e, enquanto fala, o grupo dreyfusista arvora uma faixa com a palavra ACUSO!

ZOLA – (brandindo um jornal na mão) Senhor Presidente da República ... Acuso o Coronel Paty de Clam ... acuso o General Mercier ... acuso o General Billot ... acuso o General Boisdeffre ... acuso o General Pellieux e o Major Ravary ... acuso os três grafólogos Blehomme, Varinard e Couard ... acuso as repartições da guerra de haverem fomentado pela imprensa uma campanha abominável para enganar a opinião pública e ocultar seu êrro.

Acuso, enfim, o primeiro Conselho de Guerra de ter violado o direito, condenando um acusado baseado em um documento secreto e acuso o segundo Conselho de Guerra de ter acobertado essa ilegalidade, por ordem, cometendo por sua vez o crime jurídico de inocentar propositadamente um culpado

Levantando essas acusações, eu não ignoro que infrinjo os artigos 30 e 31 da lei de imprensa de 29 de julho de 1881 que, pune os delitos de difamação. É voluntariamente que me

exponho.

Quanto às pessoas que eu acuso não as conheço, nunca as vi, não tenho contra elas nem rancor nem ódio. Para mim são apenas entidades, espíritos de malefício social. O ato que aqui pratico é apenas um meio revolucionário para apressar a explosão da verdade e da justiça.

Só tenho uma paixão, a da luz, em nome da humanidade que sofreu tanto e que tem o direito à felicidade.

Meu protesto inflamado não é senão o grito de minha alma. Que ousem me arrastar aos tribunais e que o inquérito se faça em plena luz! Eu aguardo ...

(A metade anti-dreyfusista o vaia.

A metade dreyfusista prorrompe em vivas e aplausos, querendo carregá-lo em triunfo, mas é detida pela fala do Presidente).

PRESIDENTE – (aos berros) Prendam êsse agitador barato! (Dois soldados saem do centro e se precipitam sobre Zola, trazendo-o para perto da mesa).

Quem é o senhor e o que pretende?

ZOLA – Sou apenas um escritor francês. Meu nome é Emílio Zola e não sei dissociar meu amor pela França do meu amor pela justiça porque uma não pode existir sem a outra.

PRESIDENTE – (Sempre irritado) Demagogia! O Senhor caluniou êste respeitável Conselho no jornal A AURORA acusando-o de haver inocentado o major Esterhazy por ordem superior! Isto é falso! É uma infâmia! Terá agora que responder por crime de calúnia aos poderes constituídos!

ZOLA – Não caluniei ninguém. Apenas expus os fatos à luz do dia e clamei por justiça. Como disse Péguy, um dos nossos: “Quem não brada a verdade, quando a conhece, se torna cúmplice dos mentirosos e dos falsários”. Essa é que é a posição clara da maioria dos intelectuais franceses, inconformados com o esbulho da justiça e da verdade na pessoa de um infeliz capitão de artilharia, vítima de infernal urdidura acionada pelos preconceitos anti-semitas e anti-germânicos! Basta ser homem de bem, sedento de justiça, para se estar ao lado de Dreyfus, mártir da mais pavorosa maquinação jurídica dos tempos modernos.

PRESIDENTE – Não existe caso Dreyfus! Não há neste momento, não pode haver nenhum caso Dreyfus. O Senhor aqui responde apenas por crime de calúnia ...

ZOLA – Não sofismemos, o caso Dreyfus está na raiz dessa história toda. Não há como fugir a êle.

PREDIENTE – Absolutamente! Nós conhecemos as maquinações dos esquerdistas de quem o senhor é solerte representante: querem a desmoralização e decomposição do glorioso exército nacional para desintegrar a França e torná-la presa fácil da Alemanha e de seus outros

inimigos seculares. Não cairemos nessa tramóia! Não queremos entregar a França aos generais como apregoam maldosamente os dreyfusistas. Queremos é uma França ativa e altaneira! Preservar a integridade e a independência da Pátria, êsse é o nosso dever de juizes, senhor Zola!

ZOLA – (o autor se coloca) Senhor Presidente, há em tudo isso um lamentável equívoco exacerbado pelas paixões políticas. Nós, os dreyfusistas, não somos contra o exército e sim contra a injustiça. A prova é que estamos defendendo um militar injustiçado pelos seus próprios camaradas. O que pretendemos é salvar a honra da França, sem a qual a sua segurança e independência de pouco valem. Entre os dreyfusistas e os anti-deryfusistas há apenas uma divergência de ponto de vista na maneira de amar a Pátria: o homem para nós é mais importante que as instituições enquanto nossos opositores pensam o contrário.

Ora, quando um homem, por deformação profissional, coloca o seu cargo ou função acima de sua essência ou dignidade de criatura humana, êle se coisifica, degrada, degenera, acanalha e crapuliza, pois perpetra uma atitude anti-natural.

Todos os homens nascem igualmente nus e acabam apodrecidos e roídos pela mesma espécie de vermes, virando pó por igual.

Portanto, não há que julgá-los pelas vestes que usam depois de nascidos e que hão de desaparecer antes mesmo de seus ossos.

A farda, a toga e a batina de nada valem se os homens que as envergam forem intimamente despidos de valor. Elas não podem servir a encobrir a hipocrisia, a falsidade e a mentira como nesse triste caso Dreyfus.

O padre, o juiz ou o soldado que esquecem isso, sobrepondo as vestes talaes à própria personalidade, não passam de homens cabides. Só servem para neles se pendurar a roupa profissional e nada mais. Não são gente. Eu quero é homem nú, como Cristo na cruz, que mais se eleva quanto mais despojado de exterioridades fica ...

OS CONSELHEIROS – Condenado! Condenado!

(Zola, retirando-se do segundo para o primeiro plano, é detido por uma jovem:)

UMA JOVEM – Seu Zola, eu tive um sonho, um sonho pavoroso! Sonhei que o senhor dormia e que um monstro enorme e horrendo se aproximava do seu leito para o matar. Mas quando chegava bem pertinho para agarrá-lo, êle se desfazia todo em sangue e aí o senhor se salvava. Então acordei. Foi horrível! O Senhor está bem seu Zola?

ZOLA – Nunca se está bem fora da Pátria pelo crime de lutar pela justiça. Mas a verdade está em marcha, minha filha, e nada agora a poderá deter. Um dia ela brilhará na França com todo o esplendor! Mas, por enquanto, saiamos daqui – (Saem ambos pela esquerda do primeiro plano).

CRISTIANO ESTERHAZY – (entrando pela direita baixa) Venho depor perante a justiça uma grave queixa contra o major Esterhazy, meu primo. Êle é um escroque! Não vale nada! Andou roubando meu dinheiro ... é êle quem anda forjando documentos falsos nessa história suja de Dreyfus. Êle é capaz de tudo!

CAPITÃO GUIGNET – (entra precipitadamente pelo centro) Senhores, infelizmente acabo de ter mais uma triste revelação: o documento apresentado pelo Major Henrique é falso, foi forjado, não tem nenhuma autenticidade! (movimentos diversos na multidão. Diante do Conselho de Guerra perplexo entram pelo centro o General Cavaignac e agora Tenente-Coronel Henrique seguido de dois soldados).

CAVAIGNAC – Quero apenas a verdade, coronel Henrique, tôda a verdade da sua palavra de militar: o documento que o senhor apresentou era mesmo falso?

HENRIQUE – Fui eu, sim, que o preparei, com base no que encontrei no Serviço Secreto, a fim de fornecer aos meus superiores a prova material da culpabilidade de Dreyfus, da qual êles apenas tinha a certeza moral. Aliás, êsse documento era para nunca ter sido divulgado.

CAVAIGNAC – Então o senhor forjou o documento que eu li publicamente na Câmara dos Deputados para provar a culpabilidade de Dreyfus?

HENRIQUE - Minha intenção foi nobre e patriótica, meu general! Eu só visava o bem da França e a honra do exército!

CAVIGNAC – O inferno está cheio de boas intenções, coronel! Veja em que apuros colocou agora o Govêrno! Recolhe-se prêso à fortaleza do Monte Valeriano até ulterior decisão minha! (Sai Henrique pelo centro escoltado pelos dois soldados e seguido de Cavaignac, Guinet e Cristiano).

UM JORNALEIRO – (Entra correndo pela direita baixa e distribui o seu jornal aos gritos) Suicídio do Coronel Henrique! Leiam ... última hora! O tenente-coronel Henrique se suicidou na prisão! ...

(A multidão se precipita sôbre os jornais e ferve, agora nitidamente dividida em dois campos iguais, gritando muito agitada)

DREYFUSISTAS – Revisão! Revisão! Revisão!

ANTI-DREYFUSISTAS – Abaixo a judiaria! Abaixo a judiaria!

DREYFUSISTAS – Justiça! Justiça! Justiça!

ANTI-DREYFUSISTAS – Viva a França! Viva a França!

PRESIDENTE - Com essa teremos de recomeçar do comêço ... êste suicídio – ou assassinato, quem sabe? – põe mais azeite na fervura ... A esquerda triunfa ... Façam Dreyfus voltar da Ilha do Diabo! (Luz forte, vermelha).

IV MOVIMENTO

DREYFUS – (Entra fardado, envelhecido, alquebrado, pela esquerda baixa, para o julgamento de Rennes seguido de um soldado). A multidão abre alas silenciosa à sua passagem). Porque me trazem aqui para Rennes?

SOLDADO – Vão julgá-lo de novo porque a Côrte de Cassação aceitou finalmente o pedido de revisão de seu processo, apresentado pela sua senhora, e anulou a sentença de 1894 que o condenou.

DREYFUS – E que multidão é essa? Não compreendo nada.

SOLDADO – A França toda, o mundo inteiro, estão interessados no seu caso.

DREYFUS – Mas eu não quero entrar na História!

SOLDADO – E ela lhe perguntou sua opinião por acaso? Ela não precisa de licença de ninguém para incluir qualquer um na sua comédia.

DREYFUS – (Ao passar pela multidão, a metade anti-dreyfusista lhe dá ostensivamente as costas) Mas porque tanto ódio gratuito contra mim se eu não fiz mal a ninguém?

SOLDADO – Você vive; acha pouco? Quanta gente você atrapalha com isso, já pensou?

DREYFUS – Mas como é possível proceder assim com um homem que enverga uniforme? ... (chega ao segundo plano) É muito difícil ser homem e quem se rir desta frase nunca o foi e talvez jamais o será!

MERCIER – (entrando pelo centro) Senhores juízes, reitero tôdas as minhas declarações anteriores. Ha seguramente um culpado: sou eu ou é êle. Como não sou eu, logo é Dreyfus! (Voltando-se para Dreyfus) Se o senhor fôsse inocente, eu o diria claramente.

DREYFUS – Pois é o que o senhor deveria fazer, meu general!

ESTERHAZY – (Entrando pelo meio) Ora, vamos logo dizer toda a verdade de uma vez que é melhor: fui eu que escrevi o tão badalado *bordereau* porque nossas letras, a minha e a de Dreyfus, são quase iguais. Fiz isso sob ordem de meus superiores a fim do nosso Estado Maior ter uma prova material contra Dreyfus já que, através do Serviço Secreto, só tinha provas morais de suas maquinações junto à embaixada alemã em Paris. É pena que o Coronel Sandherr e o Tenente-Coronel Henrique esteja agora mortos. Senão, estariam depondo aqui em meu favor.

MERCIER – Êste homem está louco! Isto é uma pura fábula, uma torpeza! Eu garanto, como soldado, que Dreyfus é o culpado. Os senhores têm que respeitar a palavra de um general francês!

PRESIDENTE – (Depois de consultar com o olhar a todos os componentes do

Conselho que lhe acenam afirmativamente com a cabeça) Êste Conselho de Guerra entende que o Capitão Dreyfus é culpado, mas reconhece que existem circunstâncias atenuantes em seu favor. Por isso o condena a dez anos de detenção.

DREYFUS – Ah, crapulidade humana, não há na matemática número capaz de medir o teu tamanho! (Clamor da multidão enquanto o Conselho, Mercier e Esterhazy se retiram pelo centro).

MATEUS – (Entrando pela direita baixa) Meu irmão, o govêrno francês propõe a anistia geral para acalmar os ânimos no país inteiro. Convém aceitá-la em benefício de sua saúde, entende? Você não aguenta mais êsse longo encarceramento.

DREYFUS – Mas eu não quero piedade, Mateus, eu quero justiça, só justiça, tôda a justiça! Exijo que a França me devolva minha honra por inteiro!

MATEUS – Continuaremos lutando pela revisão de seu processo. Alfredo, mas com você fora da prisão. Acredite, é para o seu bem. Queremos você fora da prisão. Acredite, é para o seu bem. Queremos você vivo lá em casa. Nossos advogados ...

DREYFUS – Não me fale mais dessa corja! Amo demais a justiça para crer no direito! Tenho nôjo da profissão jurídica ...

MATEUS – Aceite a anistia, Alfredo, por mim, pela sua mulher pelos seus filhos ...

DREYFUS – Que jeito! Já me desenganei com a máquina judiciária. Creio, sim, mas é na Justiça Divina, já que a humana não existe! Se os homens mataram a Cristo, quanto mais a mim ...

MATEUS – Certo, mas temos é que nos acomodar com as instituições como elas são e se apresentam.

DREYFUS – Já vi que o Direito não desancalha os homens. Pelo contrário, aumentalhes os recursos da astúcia e o arsenal das artimanhas para melhor mascarar sua canalhice ingênita sob as aparências da legalidade e da correção.

MATEUS – Vocês está naturalmente muito macerado e completamente desiludido dos homens e das instituições. Nós compreendemos isso, mas veja que foi a nossa paciência e a nossa perseverança que fizeram a verdade vir à tona finalmente, nesse triste caso em que seu nome foi envolvido sem motivo.

DREYFUS – Eu sei, Mateus; você tem sido um irmão admirável. Sem você eu ficaria pelo resto da vida apodrecendo na Ilha do Diabo. Creio no seu grande coração e na sua extraordinária firmeza, mas jamais tornarei a crer na justiça humana. Meu raciocínio é claro como água, um simples silogismo: ninguém dá o que não tem, certo? Ora, é de tôda a evidência que o ser humano é visceralmente injusto, inclinado ao mal desde a juventude, como está na Bíblia. Logo êle

não pode distribuir justiça, que não tem, nem julgar convenientemente nenhum semelhante.

O que há é muito bom negócio jurídico, uma maneira de ganhar a vida a custa alheia como o capitalismo, o lenocínio e outros negócios que tais.

Veja quanto você gastou da nossa fortuna para me arrancar do cativeiro; foi ou não foi?

MATEUS – Mesmo assim valeu a pena. Eu o faria de novo se fôsse preciso. Nossa convicção profunda da sua inocência absoluta acabou demovendo a máquina judiciária. Nós o amamos, Alfredo!

DREYFUS – Eu sei, eu sei; como nosso nome estava em jôgo e porque vocês da família me amam é que lutaram por mim. O amor é a fonte e o princípio da justiça, eis tudo. Sou injustiçado na medida que sou desamado.

MATEUS – Então ainda há um fundo de esperança a guardar em relação ao homem quando se lhe toca o coração, não acha?

DREYFUS – Isso é tarefa para gigantes e nossa vida é curta para inflamar todos os corações do Universo.

Olhe, tive muito tempo para pensar nos meus cinco longos anos de prisão. Cheguei à conclusão de que os casos de Sócrates, Cristo, Joana D’Arc e muitos outros de menor porte que mal chegam a aflorar do anonimato no imenso mar da História são a prova de que a grandeza está sempre fora de órbita do direito. A lei é o denominador comum da mediocridade. Os grandes obreiros do mundo, os construtores do Universo tiveram de transcender ao direito. Daí minha alergia a tudo quanto é jurídico por ser o direito a negação da verdadeira grandeza e de toda a justiça.

MATEUS – Sei, todo o homem é canalha, não me iludo: tal é o ferrete da nossa sina terrena. Mas, há que fazer distinções de pêsso e tamanho como nos corpos que, semelhantes todos, não são iguais em ninguém ...

DREYFUS – Sim, cumpre distinguir entre os perpétuamente canalhas e os esporadicamente canalhas. Questão de grau e matiz. Não há criminoso que lá um dia não tenha o seu gesto de lealdade e bondade, luz sumida na negridão de sua maldade. São os tais “oasis morais” a que se refere o direito penal. Também não há luminosa gente boa sem uma ou outra mancha de sombra de uma atitude má, excepcionalmente praticada. Êsses são os santos, que vivem continuamente a emendar-se e penitenciar-se das próprias faltas, ao passo que aqueles são os pecadores, por definição os viventes em pecado mortal, privados do estado de graça, os mortos de alma, em suma.

Dizem os psicólogos que o psicograma do santo é muito semelhante ao do grande criminoso. Pudera não! Mais uma vez vem a ciência confirmar o que a teologia já tinha revelado:

ninguém nasce santo mas torna-se santo pela heroicidade de virtudes.

O bem e o mal não são antinomias: como na parábola do joio e do trigo, êles coexistem na mesma seára e não há que arrancar um sem prejudicar o outro. Tal parábola se aplica não só aos indivíduos, no plano de consciência, como às sociedades, no plano das culturas.

Você e nós todos fomos vítimas do cego antisemitismo de um povo cristão e do antigermanismo de um França recém-vencida militarmente pelos teutões. Fora disso, meu irmão, tudo mais é conjectura.

PRESIDENTE – (entrando pelo centro) Por ordem do Excelentíssimo Senhor Presidente da República Francêsa, todas as pessoas, direta ou indiretamente implicadas no caso Dreyfus, ficam doravante anistiadas. (sai)

PRIMEIRO POPULAR – (da multidão) Isso é covardia! Não vale! Queremos a plena luz sôbre os fatos, queremos a verdade tôda, nua e crua, doa a quem doer!

SEGUNDO POPULAR – Mas êsse Dreyfus é mesmo um pulha! Por que foi aceitar a anistia? Por que não continuou a lutar conosco pelo triunfo total da verdade? Onde está o baluarte da justiça, a bandeira da regeneração dos costumes públicos da França?

DREYFUS – Alto lá; nada disso! Eu era apenas um oficial de artilharia a quem um êrro trágico impediu de seguir o seu caminho. O Dreyfus símbolo da justiça não fui eu, foram vocês que criaram êsse Dreyfus.

PRIMEIRO POPULAR – Dreyfus, você é um inocente horroroso! Com essa sua cara de palerma, todo enquadrado, é difícil ficar do seu lado, sabe?

DREYFUS – Tenho eu culpa de ser como sou? Então, por que vocês à fôrça me querem fazer de bandeira da esquerda francesa e como eu não dou para isso porque sou soldado, apenas soldado, é que não presto, não valho nada?

PRIMEIRO POPULAR – Que decepção? Nós que pensávameos que você era da raça enérgica e decidida dos revolucionários da esquerda ...

DREYFUS – Ora; sabe de que mais? Deixe-me! Direita e Esquerda são os polos extremos da mesma imbecilidade!

MATEUS – Não se exalte, meu irmão, poupe-se ... O principal é que você está livre!

DREYFUS – Você chama a isso tudo que padeço de liberdade, Mateus? Não ironize fora de hora ...

MATEUS – Chamo, sim. Ser livre não é fazer o que se quer – coisa física e metafisicamente impossível – mas saber o que se não quer. É a faculdade de opção, ainda que não exista a capacidade de execução.

Os antigos estóicos viram isso nitidamente quando distinguiram entre o que depende e o que não

depende de nós. Você é livre desde quando pôde optar pela justiça e lutar por ela, ainda que indo de encontro ao mundo inteiro. Existem leis para reger o universo, nenhuma para impor normas ao coração humano ...

PRESIDENTE (entrando novamente pelo centro para ler a sentença definitiva). Em face da descoberta de novos documentos que isentam completamente o Capitão Alfredo Dreyfus de qualquer crime ou delito, o Govêrno da República Francesa o declara absolutamente inocente e o reintegra no exército no pôsto de Chefe do Batalhão a que faz jus por antiguidade. (sai)

(Ao rufar de tambores entrem os soldados pela esquerda baixa e vão postar-se na mesma posição que a da parada de degradação do primeiro movimento. Dreyfus agora desce do segundo para o primeiro planos, ladeado de dois soldados, até o centro do quadrado de soldados onde lhe colocam uma espada à cinta).

CHEFE DOS SOLDADOS – Major Dreyfus, o Govêrno da República Francesa lhe concede as insígnias de cavaleiro da Legião de Honra (prende-lhe a comenda no pescoço e dá-lhe a “accolade”. A tropa desfila em continência a Dreufus e sai por onde entrou).

LÚCIA – (que assistiu à parada de reabilitação no canto da direita baixa) meu amor, você está completamente reabilitado. Que bom! Que bonito!

DREYFUS – Sabe, Lúcia, como o velho Édipo eu também tive de decifrar o meu enigma mas acabei sucumbindo ao meu destino. Se é isso que você chama ser herói ...

LÚCIA – Não fale assim ... Você triunfou! Você venceu o destino!

DREYFUS – (pessimista) Minha vida, minha felicidade, minha confiança nos homens, essas se escoraram ... Depois de doze anos de martírio, estou esgotado. Não acha que é um balanço negativo?

LÚCIA – Mas estamos juntos de novo, isso é que importa, Alfredo, é o essencial. Você voltou para os meus braços! (corre a abraçá-lo). O amor é a plenitude da vida, meu bem; eu o amo, logo, você vive!

UM POPULAR – (da multidão) – Não há fumaça sem fogo. Pensa que eu creio nessa palhaçada tôda? Você é o culpado mesmo.

DREYFUS – (contemplando-o com um olhar meio de desdém, meio de piedade) Vê, querida? Êsse é o nosso drama, o nosso verdadeiro drama. Como já dizia Voltaire: “mintam, mintam, sempre acabará ficando alguma coisa!” O ódio e a mentira são ranhetas, porque há pouco amor nos corações. Se a verdade não permanecer sempre alerta e vigilante, acabará sucumbindo às mãos da crapulidade humana! (Saem pela esquerda baixa Dreyfus e Lúcia abraçados, seguidos de Mateus, enquanto a multidão brada em côro).

MULTIDÃO – JUSTIÇA! JUSTIÇA! JUSTIÇA!

(luz, muita luz).

Salvador, agôsto de 1971.

FIM

Anexo 11 - “Valentim Magalhães”¹⁷⁸

¹⁷⁸ DINIZ, Almachio. “*Valentim Magalhães*”. In DINIZ, Almachio. **Zoilos e Esthetas** (Figuras litterarias). Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores, 1908, p.126-131

Valentim Magalhães

“Quando em França, ÉMILE ZOLA, n’um concreto emocionamento, gritou, como advogado da transcendente causa da justiça, da victima pela condemnação sensacional da innocencia, em favor de DREYFUS, a sua voz enérgica e palpitante do Amor da humanidade, esse Amor grande, tão vívido n’elle quanto elevado, VALENTIM MAGALHÃES foi um evidente, revoltado sincero contra a situação medonha da justiça, e da sua penna surgiram os protestos mais vibrantes que a sua alma sonhava ... Ao lado do protesto contra o ludibrio da justiça, veio, por vezes, de seus labios, a recordação carrasca da condemnação covarde de DREYFUS ... Eil-o a commentar n’uma chronica de jornal, onde elle foi um dos jornalistas mais fortes ...

‘Ha muitos dias que me pruí a desejo de vir erguer com impeto este rito de justiça e solidariedade do alto de uma column de jornal independente, ha muitos dias que eu me sentia arrastado irresistivelmente, como pela mão do dever, a vir pedir á mocidade brasileira que mandasse atravez do oceano, como um protesto em nome da justiça, um aperto de mão fraternal ao gigante que por ela se bate contra milhões de fanaticos, ha muitos dias que suggeri á Academia de Lettras Brasileira, por intermedio de um consocio, a idéa de felicitar pelo telegrapho, o grande escriptor frances; mas não ousei iniciar esse movimento por me sentir sem auctoridade bastante, sem prestigio e força para garantir o exito.

Já não milito na imprensa; meu nome está quasi completamente esquecido, e as raras vezes em que o lembram é para cobri-lo de convicios ou desdens.

Sou hospede no jornalismo fluminense. Aguardava eu, portanto, que algum grande nome incontestado, algum vulto glorioso das letras se puzesse á frente d’esse movimento, para segui-lo, perdido na turba, engrossando com entusiasmo o trovão de applausos que devia levar ao creador dos Rougon-Macquart, a adhesão plena e generosidade da alma brasileira.’

E foi um psalmo de victoriação que a sua penna lavrou em favor de ÉMILE ZOLA; e d’entre os seus conceitos alguns transparecem que melhor dizem o estado da justiça, a carantonha da vileza humana, os arrebiques do instincto dos homens, cuja descripção pretendi fazer para justificar, na clausura mestra da Arte, as ridiculas circumvoluções da condemnação de VALENTIM MAGALHÃES. Porque o mundo tem viciados e corruptos, quem escrever fôra dos moltes chatinescos das escolas em vigor, cujo lemma de grande effeito tem sido a copia ou o plagio – no minimo da propria natureza – havia de ser um excommungado da hora, um apredejado dos venturiosos¹⁷⁹ ... E

¹⁷⁹ Esta chronica que conservo *ipsis literis* como escrevi no dia em que tive conhecimento da morte do illustre trabalhador

VALENTIM MAGALHÃES vira na França, o que se passava em todo o orbe e na sua patria, comsigo mesmo, inda mais ...

E elle prosseguia ...

‘O espanto, a magua, e o nojo de todos os latinos, de todos quantos volviam para as bandas claras e radiosas do paiz de França, o olhar e o espirito de ver raiair o sol da Intelligencia, da Arte e da Liberdade, são tão grandes, tão intensos, tão acabrunhadores, vendo-o atufado na peor das noites – a da consciencia, tripudiando sobre todas as glorias do seu passado, espesinhando todos os louros dos seus combates cruentos e incruentos em pról dos ‘direitos do homem’, que, se não fôsse a figura divinamente humana de EMILIO ZOLA, consubstanciando e personalizando – elle, só e unico – toda a grandeza, toda a força, toda a generosidade do genio francez, creríamos todos que a hora derradeira da sua existencia e do seu imperio sobre o mundo inteiro está soando, que a França da Encyclopedia e da Revolução, a França de DIDEROT e DANTON, de VOLTAIRE, de MONTESQUIEU, de MICHELET, de VICTOR HUGO ... está acabando, está expirando com o seculo que tanto illustrou e em que attingiu o zenith da cultura mental.

ZOLA esta salvando com a honra da França, a dignidade do homem.’

Belas palavras essas! ...

A alta verdade da vida está no segredo da morte!

Um escriptor alegre dizia sempre, e de preferencia, nas occasiões mais solemnes: ‘não me admira como se’ morre; o que me causa espanto é como se vive’.

Ainda é cedo, muito cedo ainda – o seu cadaver está ainda debaixo dos zelos de quem lhe estimou a alma verdadeiramente operosa e intimamente sincera – para, dogmaticamente, fazer-se o necrologio de VALENTIM MAGALHÃES: os seus odios todos ainda vivem; os seus adversarios, porém, esmorecem o furor ostensivo, pois reduzem-lhes ao indifferentismo, na guarda de uma faísca que lhes reaccenda o brazido, renascendo o incendio do despeito que a morte começou de abafar, para então elles profanarem, na morte, talvez, como na vida, a eloquencia e a fecundidade do apurado chronista do *Bric-à-Brac*.

Não serei eu quem, despertando os seus mesquinhos odios, vá iniciar as luctas que trarão uma saraivada incondicional de improperios para a sua alma incontestavelmente de artista.

Os maus não dormem, e quando estiverem dormindo, cuidado! ... a hypocrisia lhes

– poucas horas depois de ter occorrido tal no Rio de Janeiro – revela o desassocego, intemperante quiçá, de meu espirito. Era que a critica e a inconsciencia dos José Verissimo e outros, tendo esbordado barbaramente o meu primeiro livro, fizera brotar em mim a irascibilidade, e o meu grande odio que vencia todos os odios levantados contra mim, porque prosequi serenamente no meu fervor escolastico, até quando a minha propria experiencia julgou de seu direito modifical-o ...

vela o somno ...

A vida é real e irreal, é verdade e é mentira.

Não vos esqueçaes, senhores criticos, VALENTIM MAGALHÃES é um morto ...

Não troqueis sobre a sua campa, as lançadas dos odios e dos despeitos. Deixae aos vindouros o julgamento da sua obra, para mim grandiosamente original.

‘Tout fuit, tout passe’, dizem os francezes.

A obra que sobrevive é a de merito: a outra, não; encerra-se no tumulto com as carnes de seu auctor.”

(1903)